

## Orquestras indômitas



“A luta social e política dos chopes resume-se no ditado *vathu vukoma*: ‘pessoas são poder’” (Webster, 2009, p. 133).

Em janeiro de 1940, por ocasião da “Exposição Histórica do Mundo Português”, um documento endereçado ao Chefe dos Serviços dos Negócios Indígenas de Lourenço Marques, enviado pela Repartição Técnica de Estatística da Colônia de Moçambique, solicitou a composição dos indígenas que deveriam representar a colônia no evento que iria ocorrer em Lisboa: “30 landins ou bàchope, acompanhados por dez mulheres e crianças das famílias — ou, no caso de se julgar inconveniente a ida de mulheres e crianças, serem substituídas por dez homens; uma família, com o máximo de cinco indivíduos, maconde”<sup>201</sup>. Uma orquestra de *timbila* já havia ido à Colônia em 1934, quando foi realizada a I Exposição Colonial no Porto<sup>202</sup>. Diferentemente do caráter de apresentação das colônias à metrópole que motivou a organização desse acontecimento, a exposição de 1940 “procurava exaltar um *mundo português* que, no tempo e no espaço, sobrepujava o próprio território colonial” (Thomaz, 2002, p. 250).

O evento buscou celebrar a representação imaginária da nação portuguesa, que era constituída, de acordo com as convicções da época, não somente pelo “pequenino espaço metropolitano” (Thomaz, 2002, p. 254), mas também pelas extensas áreas além-mar a ele anexadas no contexto das grandes navegações. Sob o olhar entusiasmado do governo ditatorial

201 Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84.

202 Uma imagem produzida na ocasião pelo fotógrafo Domingos Alvão, denominada “Marimbeiros da colônia de Moçambique e trecho da aldeia respectiva”, retrata a orquestra levada para a ocasião tocando num cenário que imita o “habitat natural” em Zavala, com árvores, terra e casas em círculo cobertas com palha. Ver Thomaz (2002, p. 240).

de Salazar, a exposição visava consolidar a ideia de um “mundo português” que se espalhava em várias partes do globo terrestre. No caso de Moçambique, as *timbila* foram escolhidas para representar aquela porção de Portugal aos olhos dos portugueses europeus e do resto do mundo. Esses eventos realizados em 1934 e 1940 podem ser considerados as primeiras grandes iniciativas do governo colonial português em divulgar as *timbila* fora do território onde ela se manifestava habitualmente. A partir desses dois marcos, elas passaram a ser cada vez mais conhecidas alhures. A primeira visita de Hugh Tracey ao “povo Chope” — para usar um termo do musicólogo — foi realizada em agosto de 1940<sup>203</sup>. Talvez esses fatos não sejam mera coincidência.

No capítulo anterior, discuti o processo de patrimonialização que elevou as *timbila* à Patrimônio da Humanidade pela Unesco e mostrei como ele não pode ser analisado sem levar em conta um outro processo (longo, duradouro e anterior) fundamental na sua transformação em símbolo nacional e “da humanidade”: a objetificação dessa expressão conduzida por vários agentes, dos quais tenho destacado especialistas, documentos e eventos produzidos no governo colonial, ações conduzidas pelo governo moçambicano no pós-independência através de sua política cultural, entre outros. Neste capítulo, analisarei as transformações ocorridas no contexto da reprodução das *timbila* em Zavala com o desmoronamento do sistema de regulados após a independência. O que aconteceu quando esse sistema social entrou em colapso? Se o destino das orquestras de *timbila*, como era comumente aceito no final do governo colonial, era seu completo desaparecimento, o que manteve a existência das *timbila* até os dias atuais?

Contradizendo a convicção desse destino trágico, buscarei mostrar algumas das dinâmicas que permitiram a constituição de novos agrupamentos no pós-independência (mais especificamente, no pós-guerra civil). Meu objetivo é explorar os diversos efeitos das transformações desencadeadas nas *timbila* pelo fim dos regulados. Assim, as cinco seções que compõem o capítulo foram concebidas a partir de uma perspectiva comparada, ou seja, os temas abordados e os dados discutidos acerca das

---

203 Cf. Tracey (1940).

*timbila* tal como se manifestam atualmente são analisados à luz das informações existentes sobre sua existência no passado<sup>204</sup>.

O foco da minha análise recairá nas narrativas dos timbileiros acerca das suas trajetórias relacionadas ao envolvimento com as *timbila*, dos obstáculos relativos à continuidade de suas atividades musicais no distrito de Zavala, dos principais espaços de manifestação da prática, da questão da crítica nas composições e dos desafios e constrangimentos em torno das apresentações públicas e da criação de uma associação de timbileiros. Argumento, nesse sentido, como a liderança de certos timbileiros teve um papel estruturante na arregimentação de pessoas e como esses sujeitos construíram estratégias bem articuladas para a reprodução social das *timbila*. Na ausência de uma autoridade política e de um sistema que acomodasse seus desejos e demandas, viram-se eles próprios os donos de suas *timbila*, sujeitos hábeis que lançaram mão do carisma e de uma vasta rede de alianças para recrutar pessoas cujo objetivo era fundar e manter seus grupos.

As fontes privilegiadas para essa análise, além das matérias de jornais, revisão bibliográfica, documentos, fotografias e letras de canções, foram quatro estudos de caso, dois deles construídos a partir de genealogias de grupos de *timbila*, um do sul do distrito e outro localizado mais ao centro-norte. Um terceiro abordará um exemplo de cisão de grupo e o problema apresentado por um timbileiro sobre a ideia da hereditariedade na transmissão das habilidades relativas ao tocar e dançar. O quarto estudo de caso explora a constituição do grupo mais recente em Zavala, criado em 2009, que incorporou integrantes (especialmente dançarinos) mulheres e crianças (estas sem distinção de gênero), rompendo com a “tradição” das *timbila* que aceita somente dançarinos e tocadores homens adultos. Conversei longamente com timbileiros e régulos sobre os temas aqui abordados, o que permitiu refletir sobre aspectos das *timbila* pouco elucidados sobre o tema, tais como versões da história da criação dos grupos, a criatividade de certos timbileiros empregada para a manutenção

---

204 As informações sobre as *timbila* no período colonial (modos de organização, distribuição de papeis, ensaios etc.) são escassas e lacunares, mas creio serem suficientes para amparar a discussão apresentada.

dessa prática social tradicional, enfim, algumas das narrativas dos próprios timbileiros.

Responderei às questões elaboradas acima baseando-me em duas inspirações teóricas: 1) a ideia de “ciclo vital” proposta por Trajano Filho (2012) para o caso das *tabancas* cabo-verdianas. O autor defende que as *tabancas*, associações de ajuda mútua, possuem sua própria dinâmica de vida, nascendo e morrendo em função de sua organização interna, e não em decorrência do fim de outras instituições sociais que as levariam necessariamente ao declínio; 2) a análise sobre “indivíduo” discutida por Webster (2009). De acordo com este autor, a “organização social chope” constitui terreno fértil para a emergência de comportamentos individualistas e a consequente produção de sujeitos que buscam alcançar prestígio a partir do desenvolvimento de diversas atividades que extrapolam a agricultura, transformando-se muitas vezes em “homens grandes” (*wahombe*).

## **Execução e associação**

As *timbila* são executadas atualmente em diferentes espaços sociais, não havendo nenhum tipo de proscricção formal em relação à sua apresentação pública. As ocasiões mais frequentes são as cerimônias de aniversário fúnebre, realizadas em homenagem a um antepassado falecido de quem as promove; a regularidade mais comum é o intervalo de um ou cinco anos desde o falecimento, mas podem ser programadas a qualquer tempo. Muitas vezes o que define a frequência dessas cerimônias é a capacidade das famílias para juntar uma quantia monetária suficiente com vistas a suportar todos os gastos necessários para sua boa execução.

Webster aponta, a partir de sua pesquisa de campo em Inharrime, a ocorrência dessas ocasiões rituais chamadas *chidilo*, em que participam parentes de perto e de longe, além de vizinhos, para homenagear algum antepassado importante. O autor comenta, ainda, que a “invocação refere-se a um conjunto de antepassados que não recua além das duas ou três gerações, todos eles ligados a indivíduos específicos por relações pessoais” (2009, p. 160). Todas as cerimônias desse tipo que participei eram dedicadas ao pai ou avô da pessoa (também do sexo masculino) que a promovia. A preparação de um evento como esse envolve uma rede bastante alargada de parentes aos quais são atribuídos papéis diferenciados

(centralizar o dinheiro, comprar animais e demais alimentos, preparar determinadas comidas, providenciar as bebidas, contratar um “grupo cultural” etc.).

Os dados da minha pesquisa também apontam, assim como mostrou Webster, que a realização desse tipo de ritual deve-se ao cuidado observado pelos vivos em relação aos ancestrais sob pena de punição (doenças, má sorte nas finanças e no casamento etc.). As *timbila* podem ou não ser parte de um *chidilo* e sua função no ritual se relaciona ao vínculo afetivo que o antepassado pode ter tido com elas. As pessoas que organizam a cerimônia e convidam um grupo de *timbila* para dela participar, entretanto, não possuem necessariamente, em seu agrupamento familiar, um timbileiro. Explicaram-me também que o antepassado homenageado não precisa ter sido apreciador de *timbila* para que um grupo seja convidado para tocar na cerimônia; basta que um dos parentes ou amigos mais próximos decidam pela presença daquela expressão, considerada um dos aspectos fundamentais da “tradição chope”. Assim, as *timbila* integram esse evento coletivo também porque auxilia na manutenção de uma tradição apreciada por indivíduos que se identificam como chopos.

Nas cinco cerimônias tradicionais que pude acompanhar, às *timbila* foram dedicados momentos específicos para apresentação, à parte de outros momentos da cerimônia, como o *kupahla*, ritual que envolve o sacrifício de um animal, geralmente galinha, e manejo de bebidas e outros materiais, realizado embaixo de uma árvore, ou os ritos religiosos, que podem ser católicos ou ziones (nos casos em que pude observar). Apesar de ser compreendida como uma atividade de recreação (Munguambe, 2000; Webster, 2009), a presença das *timbila* nessas cerimônias é fundamental para a manutenção dos vínculos de certos grupos sociais com seus ancestrais e com o território, pois elas não só fortalecem esses vínculos, mas sobretudo expande os sentimentos de pertencimento a uma coletividade “chope”. É muito comum que parentes que vivem fora, em outras províncias, ou fora do país (em geral na África do Sul), retornem frequentemente a Zavala para participar das cerimônias de seus ancestrais<sup>205</sup>.

---

205 São, em geral, essas pessoas que arcam com a maior parte das despesas da cerimônia.

Todos timbileiros com quem conversei e convivi disseram que qualquer pessoa que queira convidar ou contratar seu grupo pode fazê-lo, desde que o anfitrião cumpra com as exigências materiais por ele demandadas. Em geral, trata-se de um valor monetário e solicitações de produtos alimentícios pré-estabelecidos. Assim, quando alguém procura o grupo, geralmente por telefone, para saber quais as condições exigidas, o líder do grupo envia uma mensagem pelo celular contendo uma lista com tudo que precisa ser disponibilizado para viabilizar a ida e a permanência dos seus membros em determinado evento. Outros preferem negociar o valor que será cobrado a depender do perfil (socioeconômico, mas nem sempre) daquele que convida. Os suprimentos para a alimentação do grupo em geral são fornecidos pelo anfitrião da cerimônia, mas o preparo fica a cargo do próprio grupo.

Mas não só de cerimônias “tradicionais” vivem as *timbila*. Presenciei, por exemplo, um evento de fundação de um projeto internacional em um bairro periférico da cidade de Inhambane em que o grupo tinha sido contratado para se apresentar no “momento cultural” do evento. A ocasião era a inauguração da “Aldeia de Crianças SOS integrada na comunidade, cidade de Inhambane”, como estava escrito no folder disponibilizado na entrada do local. O grupo se responsabilizou por arrumar uma van com uma espécie de carrocinha acoplada na parte traseira para transportar os instrumentos e os timbileiros pelos cerca de 110 km que separavam a localidade de residência do líder à cidade do evento. O anfitrião disponibilizou um valor global que foi entregue ao grupo ao final das duas apresentações (cada uma com duração de 10 a 15 minutos). A alimentação principal que foi servida aos convidados e às crianças beneficiárias do projeto, no caso um almoço, não estava incluída no “contrato” do grupo.

A demanda por apresentações de *timbila* parte também, e com certa frequência, do próprio “governo”. É comum, quando um grande chefe (como frequentemente é chamado o governador ou o Presidente da República) faz uma visita ao distrito, que um grupo de *timbila* seja destacado para recepcioná-lo. Outras expressões culturais também podem ser convidadas, como *ngalanga* ou *xhikwakwakwa*, mas quando a visita é de uma personalidade de alto status político, *timbila* é sempre prioritária. Tendo acompanhado várias conversas, reuniões e processos decisórios

no interior de duas instituições públicas voltadas à gestão da política cultural governamental na província de Inhambane e no distrito de Zavala, pude observar que o prestígio arregimentado por meio de reconhecimento internacional das *timbila* desempenha um papel fundamental na sua escolha imediata quando se trata da organização de recepções públicas para tais personalidades.

Um folheto produzido pela Repartição de Cultura da SDEJT (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) de Zavala na ocasião da visita do Presidente da República ao distrito em 2017 anunciou da seguinte maneira o programa que seria apresentado:

No âmbito da visita de Sua Excelência Presidente da República ao Distrito de Zavala, o Governo do Distrito elaborou a presente brochura com objectivo de pôr o mais Alto Magistrado da nação moçambicana a corrente das expressões culturais que serão exibidas no Comício popular na Localidade de Maculuva.

O património cultural do distrito é bastante rico e diversificado. Deste vasto repertório cultural destaca-se, em primeiro plano, a “Timbila” de que nos vangloriamos por ter sido declarada Património Oral Imaterial da Humanidade. Para além desta expressão cultural, ousamos incluir Ngalanga.

Como venho argumentando neste trabalho, as *timbila* foram definitivamente acopladas à imagem do país, tornando-se símbolo incontornável do projeto de nação contemporâneo após seu reconhecimento pela Unesco. A proclamação em 2005 não foi suficiente para a obtenção do prestígio e notoriedade conquistados pelo almejado título. Tornou-se necessário elaborar uma maneira de esse título ter alguma repercussão e função internamente às fronteiras nacionais, sendo uma delas a constante repetição, em discursos e documentos oficiais, do bordão “Timbila, Patrimônio da Humanidade”.

Meus dados sugerem que após o reconhecimento pela Unesco, as *timbila* passaram a ter um tratamento diferenciado comparativamente a outras expressões. Além de estar dispensada de concorrer para participar nos festivais nacionais, foram “convidadas” cada vez mais por certos setores da administração pública (municipais, distritais ou provinciais) para se apresentarem em eventos promovidos pelo governo. Após alguns

anos tocando e dançando na ocasião de aberturas de reuniões, atos comemorativos, visitas políticas, entre outros, sem receberem nenhum tipo de compensação monetária, alguns timbileiros começaram a ficar incomodados e se reuniram para idealizar uma associação cujo objetivo era protegerem-se desses convites intempestivos. Em conversa com os principais envolvidos na criação da associação, pude apreender que a ideia central seria conceber um sistema rotativo de apresentações: os convites do governo deveriam ser direcionados à diretoria, que comunicaria ao *líder* de determinado grupo que chegara sua vez. O valor correspondente à exibição deveria ser depositado em uma conta bancária aberta para tal fim, e repassado aos membros daquele grupo.

A maioria dos grupos se afiliaram à associação, mas até a finalização da minha pesquisa, nunca tinham se reunido para discutir algum assunto comum. Seu presidente é Alberto Feijão Mangué, o Filipiane de Muane. A associação chama-se ATZAVALA (Associação dos Timbileiros de Zavala) e seu estatuto foi elaborado em 2014 e publicado no Boletim da República em 8 de junho de 2016. Alguns dizem que a ideia original teria sido sugerida pelo escritório da Unesco em Moçambique como uma forma de facilitar o repasse de recursos de projetos e a comunicação de instituições diversas com os timbileiros. Outros comentam que sua concepção foi estudada em conjunto com um funcionário da Repartição de Cultura da SDEJT (Serviço Distrital de Educação, Juventude e Tecnologia) de Zavala, que teria inclusive auxiliado na elaboração dos documentos referentes à sua constituição.

O intervalo de dois anos entre a proposição do estatuto e sua efetiva publicação se deu pela falta de recursos suficientes para custear seu lançamento no Boletim, documento oficial do governo que lhes conferiria legitimidade e legalidade<sup>206</sup>. Além do estatuto propriamente dito, que aponta o objetivo da ATZAVALA (“prosseguir com a realização de actividades culturais”) e prevê as competências, direitos e deveres dos associados foi produzido um documento mais restrito, intitulado Lei dos Associados, que prevê a quantia monetária a ser paga “pelas entidades governamentais” para apresentações “dentro do distrito”, “dentro da província”, “fora da província”, “fora do país” e no “festival Msaho”.

---

<sup>206</sup> Acabou sendo pago pela Direção Provincial de Cultura e Turismo, após uma reunião de alguns timbileiros com o diretor daquela instituição.

Um item denominado “Processo de Instrução” aparece nesse mesmo rol e indica taxas a serem pagas para a Associação no âmbito das atividades “ensinar e tocar num período de trinta dias” e “ensinar e fabricar instrumentos de *Timbila*”, mas não há nenhuma informação sobre quem seriam esses estudantes. Considerando o perfil socioeconômico da maioria dos moradores do distrito e o valor das taxas indicadas, dificilmente o foco do aprendizado são os zavalenses. Cabe refletir ainda sobre certo modelo de associativismo que pouca ressonância tem entre os timbilleiros. Das conversas que entabulamos sobre o tema, ficou latente que a maior e mais urgente demanda de cada um deles é serem considerados profissionais pelo que fazem e receberem por isso. Já vimos no capítulo anterior que o mirabolante projeto de construção da escola de *timbila*, cujo edifício foi construído em função do Plano de Ação do dossiê enviado à Unesco, tornou-se um falhanço completo no momento em que explicaram para os “mestres das *timbila*” à época (Filipiane, Venâncio, Estevão, Masotchwane) que teriam que transmitir seu conhecimento para salvarguardar as *timbila*, pois estavam em risco de desaparecimento. Quando perguntaram qual seria sua remuneração pelo ensino e ouviram respostas enviesadas, nada os convenceu a apoiar o projeto.

## **As *timbila* sob a gestão colonial**

Retomando o evento relatado no início deste capítulo, a viagem empreendida pelos sujeitos denominados chopos e macondes para Lisboa em abril de 1940 foi feita a bordo do navio Niassa, tendo sido os viajantes acompanhados pelo administrador Guilherme Abranches Ferreira Cunha.

O grupo chope é formado por 30 homens, 5 mulheres, 5 crianças; Levam os seus trajos de batuques, e os homens compõem uma orquestra de *timbila* (vulgarmente, marimbás), com os seus bailarinos. Como se sabe, as orquestras bàchope de *timbila* são a expressão mais apurada da música indígena e os bàchope são, das populações do nosso território, aquela que melhor traduz o génio musical dos bantu.

O chefe do grupo, também chefe gentílico da Circunscrição de Zavala, além de bailarino é composi-

tor de melodias africanas que são executadas pela orquestra<sup>207</sup>.

Componentes deste [sic] grupo já esteve na União da África do Sul onde as suas exibições foram muito apreciadas.

[...]

Assim, o grupo de indígenas moçambicanos que vão figurar na Exposição do Mundo Português é formado por duas das mais representativas sub-raças bantus que povoam o nosso território.

Lourenço Marques, 27 de Abril de 1940<sup>208</sup>.

Essa circular escrita pela Repartição Central dos Negócios Indígenas em Lourenço Marques divulgou a lista contendo a relação dos nomes de todos os indígenas que foram a bordo do Niassa<sup>209</sup>. Seu conteúdo expressa uma ideia que foi reiteradamente defendida principalmente a partir da década de 1940 a respeito da distinção dos chopos em relação a outros povos africanos. A observação relativa à sua genialidade e apuração musical deve-se, muito provavelmente, ao que vinha sendo escrito sobre as *timbila* desde o início do século XX<sup>210</sup>. Junod (1996) [1926], no segundo tomo de seu clássico *Usos e Costumes dos Bantu*, aponta a “superioridade” da música produzida pelos chopos e a complexidade da construção dos seus instrumentos, as *timbila*. Seu filho, Ph. H. Junod, afirma que “inteligentes, habilidosos com as mãos, os Batchopi são bastante conhecidos em todo o sul da África como os mestres incontestes das *timbila* ou xilofones” (Junod, 1927, p. 91)<sup>211</sup>. Não seria despropositado, pois, supor que muitos dos adjetivos utilizados pela administração colonial nesses documentos

207 O termo “chefe” neste capítulo assume distintas acepções, a depender do tema tratado: 1) ré-gulo/autoridade tradicional; 2) alguma autoridade política ou funcionários da administração pública que desempenham cargos de chefia (coordenação de determinada área, direção de uma instituição, etc); 3) o modo como é denominado o timbileiro mais importante em um agrupamento (pode também ser chamado de líder).

208 Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84.

209 Agradeço ao meu colega de doutorado Francisco Miguel, que no auge das suas pesquisas na Seção Especial do Arquivo Histórico de Moçambique, deparou-se com esse material e prontamente me avisou sobre sua existência.

210 Reitero o consenso na bibliografia de que a primeira menção às *timbila* aparece nos escritos do Padre André Fernandes no século XVI, embora os estudos mais focados no tema somente tenham começado a surgir a partir do final do século XIX.

211 “*intelligents, habiles de leurs mains, les Batchopi sont surtout connus dans tout le sud de l’Afrique comme les maîtres incontestés des ‘timbila’ ou xylophones*” (Junod, 1927, p. 91).

tenham se inspirado nos estudos e opiniões que circulavam desde alguns anos a respeito da música produzida por aqueles indígenas.

O chefe do grupo a que se refere o documento chamava-se Magenge (Manjêngue, Magengo ou Majengwe) e, segundo Tracey (1949), era amigo próximo do famoso compositor Catine, que viajou a Lisboa na mesma embarcação. Um episódio marcante envolvendo Magenge nessa travessia é conhecido de muitos ainda hoje: trata-se da sua morte a bordo do navio. Embora Tracey (1949, p. 34) afirme que ele teria falecido em Lisboa, alguns timbileiros, inclusive os do grupo de Zavalene, herdeiros da orquestra de Catine, relataram que ele teria perdido a vida ainda durante a viagem. Decidiram não informar o ocorrido antes de chegar a Portugal por medo de sua participação ser cancelada. Parece que Magenge já estava doente antes da viagem<sup>212</sup>, mas não teve escolha porque estava substituindo o régulo que tinha sido preso dias antes por não ter repassado à administração colonial a quantidade correta do imposto de palhota.

Ainda a bordo do navio, Catine teria composto uma canção de *mzeno* em homenagem ao amigo, versão que é conhecida até os dias atuais por muitos timbileiros. Hugh Tracey, que conviveu com Catine em Zavala e inclusive levou-o juntamente com sua orquestra a Durban, transcreveu a letra deste *mzeno* em *Gentes Afortunadas* (ver anexo I), no qual interpreta seus versos. Ao que tudo indica, havia uma contenda em torno da sucessão do cargo de régulo naquela circunscrição e, na letra, Catine culpa o concorrente do seu amigo pela sua morte, provocada por um feitiço<sup>213</sup>. Entre timbileiros, o tema da feitiçaria é tratado de modo muito sutil<sup>214</sup>;

---

212 Tracey (1949, p. 39) afirma que “Manjêngue apanhou uma forte constipação que degenerou em pneumonia e que o levou desta para melhor. Foi enterrado em Lisboa e a mulher teve de regressar sem ele”.

213 Jopela (2006, p. 126) aponta o seguinte sobre o ocorrido: “É verdade que Majengwe não se despediu do régulo, mas este fez chegar uma libra esterlina por meio de um emissário. Diz o povo e companheiros do malgrado que durante a viagem, no lugar da libra Manjengwe encontrou na algibeira uma miriápode e terá sido este facto estranho que lhe causou a morte. Os problemas com o régulo culminaram com o enfeitiçamento daquele que um dia poderia ser também régulo. Havendo desentendimento entre o regedor e o seu principal conselheiro, era lógico que o primeiro se quisesse ver livre do seu opositor antes que ele lhe pegasse uma partida; tinha-o como conselheiro apenas por uma questão estratégica — tentar evitar males maiores, controlando-o directamente e de perto — só que Manjengwe nunca deixou de acreditar na possibilidade de um dia ser ele o número um da autoridade gentílica de Zavalene. Afinal, acabou acelerando a sua morte. Uane atacou primeiro”.

214 Tendo a concordar com Webster (2009, p. 2010) quando afirma que, apesar das crenças na feitiçaria serem bastante fortes entre os chopos, “eles raramente acusam um indivíduo específico”, o que aliás está de acordo com grande parte da etnografia sobre o tema, que se inspira largamente em Evans-Pritchard (2005 [1976]).

dificilmente alguém acusa um respeitado chefe de grupo por ter recorrido a ela em prol de sucessos em competições ou outra situação que exija destaque, embora algumas vezes tenham segredado a mim certos casos do gênero, incluindo a morte de um importante compositor na década de 1980. Catine devia estar mesmo desconsolado pela morte do amigo, a ponto de criar uma canção com uma acusação tão explícita.

Os motivos da morte de Magenge pouco interessavam ao governo colonial, mas seus efeitos, sim. Possivelmente temerosos de que a administração em Zavala pudesse sofrer alguma reação dos indígenas, um agente da administração colonial decidiu compensar a família do falecido. Dessa história, ninguém que conheci tinha lembrança; a informação jazia somente no Arquivo Histórico. Assim, em dezembro de 1940, o Governador Geral da Colônia autorizou proposta do Chefe da Repartição Central dos Negócios Indígenas de “compensação à família do régulo Magengo, que morreu em Lisboa quando se achava representando, com os seus indígenas, a Colônia de Moçambique na Secção Colonial da Exposição do Mundo Português”. O documento justificava o pedido pelo seguinte:

Reconhecendo esta Repartição que a morte daquele régulo se deve considerar como tendo sido ao serviço da Nação, e para que entre os indígenas não fiquem a mais leve impressão desagradável do Governo Português; no intuito de procurar elevar ainda mais o prestígio das autoridades entre os indígenas e para que as referências que estes venham a fazer junto da grande massa indígena seja absolutamente lisonjeira para nós, tenho a honra de propor a V. Exa. que à família do régulo Magengo, de Zavala, falecido em Lisboa, seja concedida a indemnização de Esc. 3000\$00, nos termos do § 3º do art. 252 do Regulamento do Trabalho dos Indígenas<sup>215</sup>.

A autorização chegou às mãos do Administrador da Circunscrição de Zavala, em Quissico, no final de janeiro de 1941, contendo a quantia que deveria ser entregue “aos herdeiros do régulo” e assinado pelo Chefe da Repartição Central, que justificou a proposição da sua iniciativa “tendo em conta o espírito infantil dos indígenas, o seu precário raciocínio e im-

<sup>215</sup> Arquivo Histórico de Moçambique/Fundo Direcção dos Serviços dos Negócios Indígenas, A/26, Expediente relacionado com a Exposição Colonial do Mundo Português em 1940. Sala 1, Caixa 84

perfeita noção da missão que foram cumprir, pois consideraram a sua ida a Lisboa como um serviço que o Governo lhes mandou fazer”<sup>216</sup>.

Esse último trecho e a citação supracitada desvelam alguns elementos implicados na relação que o governo português mantinha com os indígenas que tocavam e dançavam *timbila*. Julgando-os incapazes de saber o que foram fazer em Portugal, mas assumindo que a questão da morte de um deles, que possuía posição e prestígio na sua circunscrição, poderia provocar algum tipo de reação em relação à administração colonial, certos funcionários logo se movimentaram para oferecer uma compensação que certamente seria apreciada aos olhos de todos. Não se pode saber o efeito gerado na “massa”. Do que adiantaria receber um dinheiro, se Magenge não poderia ser enterrado em Zavala (ao que consta, o corpo foi enterrado em Portugal), impossibilitando a devida despedida de seus familiares, amigos e vizinhos e as homenagens rituais que seriam e ele oferecidas como ancestral?

Trouxe informações a respeito dessa viagem porque elas elucidam aspectos fundamentais da relação que o governo colonial estabeleceu com as *timbila*. Os chopos foram classificados como indígenas, como qualquer outro nativo do território, mas passaram a receber uma reputação especial devido ao renome amealhado pelas *timbila*. A representatividade aludida na circular citada no início desta seção, pelo menos no caso dos chopos, é baseada exclusivamente nessa reputação, porque se nos basearmos na quantidade de indivíduos, dificilmente eles poderiam ser considerados os mais expressivos dentre os demais “povos” daquela colônia.

A quantidade de indígenas levados a Lisboa nem foi tão grande, se compararmos com outros eventos. Munguambe (2000, p. 46-47) comenta sobre uma visita do presidente de Portugal Carmona, em 1939, a Moçambique, em que apresentaram um *ngodo* de Catine uma orquestra composta por 100 tocadores e 200 dançarinos. Reportagem do jornal *Notícias* comunicava, em 1953, a ida a Bulavaio (Zimbábue) dos “Marimbeiros de Zavala”, uma orquestra constituída por 40 tocadores e 86 dançarinos, “escolhidos de entre os melhores dos conjuntos dos dez régulos de

---

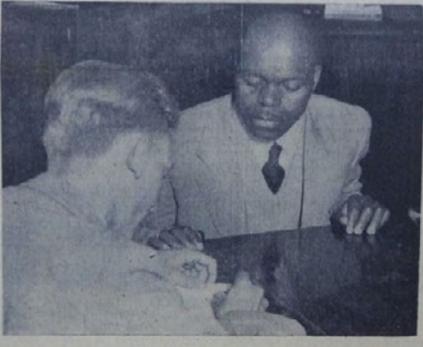
216 *Ibidem.*

Zavala" (Notícias, 14 de junho de 1953, p. 11), para representar Moçambique na *Exposição Comemorativa do Centenário de Rhodes*.

Figura 40: Reportagem sobre a viagem ao Zimbábue. Notícias, Lourenço Marques, 15 de julho de 1953, p. 1 e 4.

**DOIS MUNDOS**  
— DUAS CIVILIZAÇÕES

— "TRAGO DA MINHA VIAGEM À METRÓPOLE AS MAIS GRATAS E INESQUECÍVEIS RECORDAÇÕES!"  
— Afirmou-nos, simples e sinceramente, o régulo de Zandamela, que chefia o grupo de marimbeiros e bailarinos chopes que hoje se apresenta ao público de Lourenço Marques



O régulo de Zandamela, que acompanha os marimbeiros de Zavala, falando ao nosso redator

**DOIS MUNDOS**  
— DUAS CIVILIZAÇÕES

NOTÍCIAS



Os homens marimbeiros que hoje se apresentam ao público de Lourenço Marques

Estreando de página 5

Amoroso e simpático, o régulo de Zandamela, chefe do grupo de marimbeiros e bailarinos chopes que hoje se apresenta ao público de Lourenço Marques, afirmou-nos, simples e sinceramente, o régulo de Zandamela, que chefia o grupo de marimbeiros e bailarinos chopes que hoje se apresenta ao público de Lourenço Marques

... (text continues with a detailed report on the visit to Zimbabwe, mentioning the ruler of Zandamela and the Chopi dancers)

**UMA COZINHA QUE NÃO FOI EXTRAVIDUA**

... (text continues with a report on a kitchen project in Zimbabwe)



... (text continues with a report on a kitchen project in Zimbabwe)

A partir da década de 1950, as *timbila* passaram a ser demandadas para tocar o hino português todos os domingos na sede das administrações onde havia orquestras (Munguambe, 2000). Outras ocasiões, como visitas de alguma autoridade colonial importante, também era motivo para solicitá-las. Em todos esses casos, os régulos eram contactados e procedia à organização da orquestra para ser exibida. Na viagem a Lisboa em 1940 a comitiva foi acompanhada por um de seus chefes, que coincidiu ser também alguém que tocava. Possivelmente quem repassou à administração portuguesa os nomes das 40 pessoas que saíram de Zavala para a Europa foi o régulo que se viu impossibilitado de viajar.

A manutenção das orquestras de *timbila* — ensaios, recrutamento de músicos, organização para apresentações etc. — era responsabilidade dos régulos. Webster aponta que

o recrutamento para as orquestras corresponde, *grosso modo*, às divisões territoriais e políticas mais vastas. Cada povoação é geralmente representada por uma orquestra e é a partir destas que se forma a orquestra do grupo de povoações, mas a solução mais frequente é a escolha da melhor de entre elas. (Webster, 2009, p. 373).

Na bibliografia sobre o tema, não há muitos dados a respeito da dinâmica interna às orquestras. Esses escritos (Tracey, 1949; Munguambe, 2000; Webster, 2009) e as narrativas dos timbileiros indicam que cada regulado possuía um ou mais agrupamentos de *timbila*, cujos membros eram recrutados muitas vezes compulsoriamente para dedicarem-se quase exclusivamente à prática das *timbila* (ensaios e apresentações).

Nesse sentido, dois motivos para o recrutamento de integrantes para as orquestras foram apontados pelos timbileiros. Um deles era a busca por tocadores e dançarinos reconhecidos como talentosos no seu meio social. Nem sempre essas pessoas gostavam da ideia de se juntarem ao agrupamento do régulo porque ficariam à mercê das vontades deste, as quais extrapolavam os treinos envolvendo as *timbila*, como o cultivo das *machambas* (roças) do chefe e outras tarefas domésticas rotineiras. Por outro lado — e agora me refiro ao segundo motivo — muitos acabavam vendo a orquestra como uma alternativa ao *chibalo*. Essas pessoas, além de escaparem das du-

ras condições do trabalho forçado utilizado na construção de estradas, por exemplo, ficavam sob a proteção do régulo frente à administração colonial.

Certamente outras tantas motivações conduziavam os sujeitos chopes a integrarem-se nas *timbila* dos regulados. Os dados indicam, contudo, que nem sempre as *timbila* eram exibidas somente em ocasiões oficiais, a mando dos régulos ou dos administradores coloniais. Mesmo que os timbileiros tivessem que comunicar ao chefe, as *timbila* participavam de diversos eventos estruturantes da vida em sociedade, como casamentos (*ntchado*), cerimônias fúnebres (*masaluko*), cerimônias de homenagem aos ancestrais (*chidilo*) e, ainda, cerimônias de iniciação ou circuncisão masculinas (v. Munguambe, 2000, p. 154).

Valeriano, chefe do grupo de *timbila* de Zandamela, cuja história será analisada na próxima seção, afirmou em uma de nossas conversas que, quando os régulos se responsabilizavam pela “organização” das *timbila*, os músicos se dedicavam exclusivamente a essa atividade. Contudo, muitos que sabiam tocar e dançar escondiam essas habilidades, inclusive fugindo das suas localidades para viver longe do regulado, para não serem obrigadas a “trabalhar para o régulo”. De acordo com Valeriano, o recrutamento de pessoas que tinham algum talento ou inclinação para as *timbila* se dava frequentemente de forma compulsória, passando essas pessoas a serem “propriedade do régulo”, uma vez incorporados à sua unidade residencial. Havia dias reservados para ensaios e dias para exibição. Muitos comentam que mulheres divorciadas e viúvas em geral também viviam sob a “proteção” do régulo e cumpriam várias obrigações, entre elas a de carregar as *timbila* para os ensaios e para os locais de apresentação, distâncias que podiam chegar a 20 km ou mais.

Alguns integrantes do grupo de Zavalene, um dos mais antigos atualmente em Zavala, descendentes diretos do agrupamento no qual atuavam Catine e Magenge, concordaram com a apreciação de Valeriano a respeito da falta de interesse dos jovens. Na conversa que tivemos em março de 2018, relataram que sempre viram frustradas suas tentativas de recrutar os mais novos para as *timbila*. Nos “tempos coloniais”, como disseram, havia muita gente nos grupos porque era uma alternativa aos trabalhos forçados, o *chibalo*. Atualmente não haveria nenhuma motivação para um jovem integrar um grupo, razão pela qual as *timbila* de Zavalene estaria

acabando, pois os tocadores são poucos e velhos, “sem outro entretenimento para além das *timbila*”. Voltarei a esse ponto à frente.

As informações as quais tive acesso indicam que haviam acirradas competições entre orquestras de diferentes regulados. Os régulos se empenhavam para encontrar os melhores músicos, e a presença de um renomado compositor era uma marca de sucesso que aumentava ainda mais seu prestígio entre os portugueses. Não por acaso havia tanta dedicação na organização das numerosas orquestras: quanto mais pujante elas fossem, mais importante se tornava o regulado. Tracey e Pannekoek (1996, p. 133)<sup>217</sup> citam um interessante comentário de um régulo de Nyakutowe em 1990:

*Timbila* era extremamente difícil de ser organizada. [...] Não era somente uma questão de objetos como os instrumentos e as vestimentas; era sobretudo a dificuldade de organizar pessoas. Havia o bom e o mau no antigo sistema... o bom era que preservava a nossa cultura. O mau era que isso era feito de uma maneira opressora.

O conteúdo dessa citação vai de encontro ao que abordamos nos parágrafos anteriores. O dilema apontado pelo régulo se refere justamente às práticas de arregimentação de pessoas necessárias à manutenção de um grande e competente agrupamento: para haver uma pujante orquestra e, conseqüentemente, a vitalidade das *timbila*, era forçoso se valer de métodos autoritários. A ideia de organização, utilizada por muitos de meus interlocutores, é pertinente nesse sentido, pois nos remete a uma das lógicas centrais utilizadas no colonialismo, a de ordenamento de lugares e pessoas (v. capítulo 3). Esse formato das orquestras, agrupamentos numerosos que exibiam canções de prestigiados compositores, existiu quando havia um sistema político e uma organização social que os suportavam. Após a independência de Moçambique, o sistema de regulados foi abolido, e a figura do régulo conduzida ao ostracismo. Conseqüentemente, as *timbila* não poderiam mais contar com o aparato que a sustentava por décadas. A solução foi se reinventar.

---

217 Agradeço imensamente a Gianira Ferrara por compartilhar esse material. Eu jamais teria acesso ao dossiê austríaco no qual o artigo dos autores referenciados foi publicado (após milhares de pesquisas inglórias na internet e pedidos de acesso a um dos autores, já tinha desistido) se ela não tivesse pedido a um amigo naquele país, quem gentilmente nos enviou fotos do texto.

## Constituição de grupos de *timbila* no pós-independência

Grupos de *timbila* são entidades autônomas, fundadas e chefiadas por timbileiros que habitam o distrito de Zavala em localidades rurais espalhadas por vários pontos de seu território (conferir mapa seguinte). Sua configuração tende a ser fluida, havendo uma substituição constante dos membros de um agrupamento em razão de haver muito movimento de gente entre as localidades. Atualmente, eles são também chamados de “grupos culturais”, denominação bastante difundida por se tratar do modo como o Estado se refere não somente às *timbila*, mas a todos os agrupamentos artísticos em Moçambique. Reúnem-se periodicamente (idealmente, semanalmente ou a cada quinze dias) para ensaiar seu repertório e para se apresentarem em cerimônias e eventos diversos. Esse repertório, que tende a ser reduzido, é baseado em composições (sempre cantadas em *cicopi*) dos seus próprios integrantes ou reinterpretações de canções de antigos compositores.

Cada grupo possui um chefe, que geralmente é o tocador mais importante, posição que coincide com o papel de líder dos tocadores. No caso dos dançarinos, há também o líder (algumas vezes chamado de chefe ou maestro), posição atribuída àquele que domina todos os passos de uma peça completa — com duração de cerca de 50 minutos — e que é capaz não somente de ensaiar outros membros, mas sobretudo de produzir a comunicação entre tocadores e dançarinos no momento da dança. O termo “timbileiro” designa indiscriminadamente todos os sujeitos integrantes de um grupo de *timbila*, embora seja mais comum aos tocadores esse epíteto.

Figura 41: Mapa desenhado à mão livre baseado em informações levantadas em mapas e pesquisa de campo.



Fonte: Arte de Isabel Alencar.

Atualmente existem oito grupos de *timbila* em atividade em Zavala<sup>218</sup>; suas denominações correspondem às respectivas localidades de origem, exceto o grupo de Guilundo, que muitas vezes é identificado pelo nome de seu fundador. Assim, embora seus modos de organização tenham sido alterados, os agrupamentos permaneceram com as antigas denominações do período colonial, que correspondiam aos nomes das circunscrições coloniais. São os seguintes grupos que atuam em Zavala: Muane, Guilundo, Chizoho, Nyakutowe, Mazivela, Canda, Zavale e Zandamela. O número de integrantes de cada um varia entre 25 e 30 pessoas, dentre as quais cerca de sete são tocadores de *mbila*, dois são tocadores de *njele* (chocoa-lho), um tocador de *ngoma* (tambor) e o restante são dançarinos.

218 Decidi não incluir nesta lista Mindú, não só por não ter conhecido nenhum de seus membros, mas também porque há certo consenso entre os timbileiros de que eles muito raramente se reúnem para apresentações devido à falta de integrantes e instrumentos, portanto não correspondem aos critérios que perfazem a organização de grupo. Explicaram-me, na Repartição da Cultura do Serviço Distrital, que esse grupo está muito *desmobilizado* e praticamente em vias de desaparecimento. Como tenho discutido, esses funcionários do Estado possuem um papel central na dinâmica de circulação e reprodução dos grupos, pois, com exceção das cerimônias tradicionais, são os responsáveis por contactar e escolher alguns deles para se exibirem em eventos políticos.

Os integrantes mais velhos, em geral, trabalham nas suas *machambas* produzindo, além de gêneros alimentícios (mandioca, amendoim, coco, couve, kakana, abóbora, milho, laranja etc.) para sua subsistência, algum excedente que é vendido na beira da estrada nacional pavimentada ou em feiras nas vilas próximas. Alguns que conseguiram adquirir automóveis com dinheiro do trabalho nas minas da África do Sul trabalham como motoristas de “transporte público” locais (caminhonetes abertas chamadas de *my love* onde as pessoas ficam de pé, apoiando-se umas às outras), circulando por caminhos vicinais de terra entre as localidades. Há crianças e jovens que estudam nas escolas do distrito, mas grande parte deles também auxilia os pais em casa com o cultivo nas *machambas* e/ou fazem pequenos negócios diversos, como vender crédito de celular, roupas de segunda mão (as chamadas *calamidades*). Dois dos chefes dos grupos não se dedicam exclusivamente ao trabalho nas *machambas*, pois são professores em escolas do distrito.

Se antes, no período colonial, o sucesso de um grupo dependia do investimento do régulo, que era responsável por arregimentar bons músicos e dançarinos e incorporá-los na sua orquestra (e muitas vezes na sua unidade residencial), agora a manutenção de um grupo fica sob a responsabilidade de um timbileiro chamado de chefe ou líder, do sexo masculino, adulto, com suficiente reputação e possuidor de uma extensa rede de alianças por meio das quais assegura as condições políticas e materiais que garantem sua permanência. O mais comum era que esse chefe fosse tocador, mas havia um caso em que esse papel era exercido por um dançarino.

As constantes alterações na configuração dos grupos foram explicadas por meus interlocutores como causadas pela intensa circulação de indivíduos motivada pela busca de trabalho ou oportunidades de estudos. Com isso, muitos grupos acabam por ficar desfalcados e a reposição de membros (especialmente tocadores) nem sempre é fácil e imediata, o que demanda ainda mais dedicação dos líderes no sentido de manter os membros que foram arregimentados. Essa situação de corda bamba sempre esteve no âmago de nossas conversas e frequentemente era interpretada como sinais do desaparecimento das *timbila*. Com isso não quero dizer que os grupos não enfrentem múltiplas dificuldades para manter

sua reprodução; elas de fato existem e exigem dos timbileiros um esforço descomunal para que consigam continuar se apresentando.

Passo a seguir a explorar quatro estudos de caso. Baseio-me nas trajetórias dos chefes de cada um deles para elucidar padrões mais gerais de circulação e arregimentação de pessoas que constituem a história das *timbila* naquele território. Dois deles foram elaborados a partir de genealogias que buscaram identificar as principais motivações para criação dos grupos fundados essencialmente por um núcleo familiar forte. A genealogia de Zandamela remonta às configurações das orquestras do período colonial e explicita algumas das motivações e dinâmicas do envolvimento de pessoas do “território chope” com a prática musical das *timbila* e como esses timbileiros reestruturaram-se em torno desta após o desmoronamento do sistema de tutela dos regulados no pós-independência.

A genealogia de Guilundo/Mbandeni examina a trajetória de um timbileiro que, ao ir trabalhar nas minas na África do Sul no final da década de 1940, integrou-se a um grupo já existente naquele país, tendo posteriormente constituído o seu próprio, o que permitiu o aperfeiçoamento das suas habilidades musicais, com a composição de diferentes canções e o treino de tocadores e dançarinos de Zavala que frequentemente eram contratados pelas empresas mineiras com seu auxílio. Na metade da década de 1990, quando retornou a Moçambique, reuniu parte daqueles com quem tocava na mina, seus filhos e outros familiares próximos para constituir um grupo que, embora tenha passado por várias alterações em relação a seus membros e apesar da morte do seu principal líder, continua atuando em diversos espaços e eventos.

### ***Estudo de caso 1***

“O tio da minha mãe é que tocava *timbila*, aquele que aparece no livro do Tracey”. Assim Valeriano Missael iniciou nossa conversa, referindo-se a Bulafo, apontado por Hugh Tracey (1949) como um dos principais fabricantes de *timbila* de Zavala no início da década de 1940. Quando a mãe de Valeriano Missael, Clara, casou-se com Simeão Misael em Zandamela, o pai dela, Joseph, já havia falecido, o que tornava Bulafo (irmão mais velho de Joseph) sogro de Simeão. Logo após o casamento, no final da década de 1950, Simeão parte para a África do Sul, entrando pelo Zimbábue,

para integrar o movimento de libertação que se constituía na Tanzânia. Foi acompanhado por alguém que conhecia o percurso e era responsável por recrutar jovens que passariam pelo treinamento militar. Após passarem pelo Zimbábue, entrando novamente no território moçambicano pela província de Manica, encontram complicações que os impediram de continuar o percurso, vendo-se obrigados a retornar. No Zimbábue, embarcou em um trem em direção a Lourenço Marques, mas decidiu descer em Chokwé (província de Gaza)<sup>219</sup>, onde tornou-se professor com o apoio de um padre católico<sup>220</sup>. Assim, em 1957, enviou dinheiro para que sua esposa e a primeira filha do casal o encontrassem; viveram com os filhos por mais de vinte anos naquela província vizinha.

Décadas mais tarde (1974/1975), Simeão Misael convidou seu amigo Samsone Muzamane — que havia aprendido a tocar e a fabricar *timbila* com Bulafo, com quem inclusive compartilhava relações de parentesco —, de Zandamela, para viver em sua casa em Chokwé durante alguns meses e ensinar os filhos a tocar. Segundo me relatou Valeriano, isso se deu no momento do retorno de seu irmão mais velho, Flaviano, do Seminário da Namaacha, para onde tinha ido estudar e onde teria aprendido a tocar viola e acordeão. Como havia demonstrado inclinação para música, o pai resolveu “investir” em seus estudos levando um renomado professor de *timbila* para sua casa<sup>221</sup>. Pediu, então, que o amigo construísse um instrumento para que os filhos treinassem, mas como aquele demorava muito a finalizar a confecção da *mbila*, ele próprio, que era carpinteiro, resolveu fazer o que faltava, mas o resultado foi desastroso. Percebeu que seus conhecimentos a respeito do manuseio da madeira não eram suficientes para a confecção daquele instrumento musical.

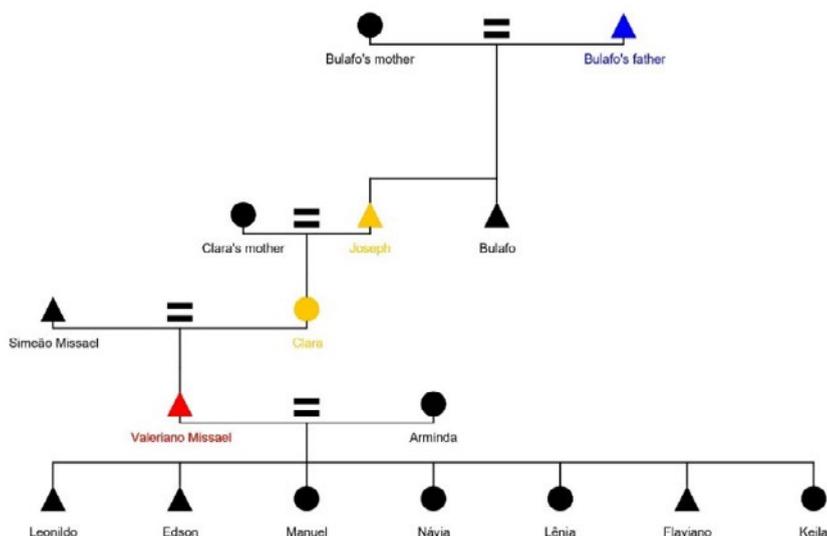
---

219 Faltam-me informações sobre os motivos pelos quais Simeão resolveu alterar o percurso, mas tudo indica que as condições de vida na província de Gaza eram mais favoráveis que em Inhambane no período da guerra de libertação.

220 De acordo com Valeriano, o bom manejo da língua portuguesa foi o que garantiu a seu pai o emprego ofertado pelo padre.

221 Esse modo de aprendizagem parece ter sido relativamente comum, principalmente quando o núcleo residencial do timbileiro era muito distante de onde se encontram seus aprendizes. Mais de uma pessoa me explicou que o acolhimento temporário de um timbileiro para ensinar jovens e crianças em determinados agrupamentos residenciais era um elemento de prestígio na sociedade. A promessa de “entregar” mulheres em casamento para que permanecessem em algumas localidades parece ter sido motivação para a circulação de timbileiros em algumas partes do território, recurso ao qual recorreu muitos régulos que ansiavam pela constituição das melhores orquestras.

Figura 42: Diagrama 1<sup>222</sup>.



Dos seis filhos de Clara e Simeão, quatro aprenderam a tocar com Samsone: Flaviano, Valeriano, Maria Lígia e Sérgio<sup>223</sup>. Todos os dias pela manhã, durante horas, treinavam novos movimentos com o mestre, que retornou a Zandamela após três meses. Valeriano só teria contato novamente com o som das *timbila* de Samsone em 1978, quando presenciou uma apresentação do grupo naquela localidade. Nesse momento percebeu que ainda não sabia tocar, era preciso “saber a sequência daquelas músicas todas para formar todo o *ngodo*”. A partir daí, começa a sentir vontade de aprender os movimentos mais complexos para tocar “em conjunto”. Os timbileiros do grupo, ao vê-lo tocar, admitiram-no como aprendiz em 1980, quando sua família se mudou de Chokwé para Zandamela. Dos muitos timbileiros que constituíam o grupo naquela altura, lembrou-se de alguns nomes, como Maurício Ndalela, Samsone Muzamane, Joaquim Lopes Muzamane (filho de Samsone, considerado por Valeriano o melhor solista), Dipowane, Andela Chekefane e Alberto Miguel (chefe dos dançarinos).

222 Os diagramas apresentados neste capítulo foram construídos com auxílio do software SILKin.

223 O próprio Simeão Missael passou a se aproximar daquele aprendizado e, muitos anos mais tarde, quando do seu retorno a Zandamela após a aposentadoria, juntou-se ao seu irmão, António Duarte Misael, na fabricação de *timbila*, que “não era consistente, mas produzia bom som”.

Em 1981, Valeriano mudou-se para o distrito de Mandlakazi, na província de Gaza, para participar do curso de formação de professores que o tornaria apto a exercer sua profissão como educador em escolas em Zavala, para onde retornou após terminar a formação. Nessa altura era obrigatório o recenseamento militar em função da guerra civil em curso no país, e a escolha de Valeriano, então com 17 anos, pelo envolvimento com a docência — por influência do irmão mais velho —, foi uma estratégia orientada para evitar o risco de ser convocado. Retornou a Zavala em 1987, quando começou a se dedicar com afinco à prática das *timbila* e a ensinar seus filhos (Leonildo, Edson, Lênia, Návia, Flaviano Leocádio e Keila).

A configuração do grupo com essa nova geração nunca perdurou muito porque, segundo Valeriano, a falta de escolas (refere-se tanto a escolas secundárias como universidades) impele a saída dos jovens de Zavala, e isto inviabiliza a manutenção de um grupo que ensaie e se apresente frequentemente. A maior parte dos seus filhos vivem em outros distritos e/ou províncias realizando estudos e trabalhando, o que o fez argumentar que as *timbila* de Zandamela “morre um pouco” nesse contexto, passando a “desintegrar-se”. Entretanto, “se as *timbila* dessem de comer, ninguém teria ido”. Valeriano, assim como outros timbileiros, acreditam que se houvesse alguma alternativa para que as *timbila* se tornassem uma atividade especializada e autossuficiente em termos financeiros, os jovens não escolheriam mudar-se das suas localidades.

Valeriano assistiu às transições e tensões políticas da história contemporânea de Moçambique e testemunhou algumas das transformações sucedidas na trajetória das *timbila* em Zavala. Todos os principais líderes de grupos atualmente atribuem sua ligação com essa música à sua herança e/ou aprendizado de algum parente próximo, em geral localizados na primeira e segunda gerações ascendentes. Valeriano se envolveu com as *timbila* através do irmão de seu avô materno por intermédio de seu pai, que buscou fundar em seu núcleo familiar uma nova geração de tocadores. Refiro-me à fundação porque, se não houvesse um empenho por parte de Simeão Missael, cuja geração não forneceu nenhum membro timbileiro — Valeriano lembra-se de um bisavô paterno que tocava, chamava-se M’femane, mas que não teria repassado seus conhecimentos

para os filhos —, dificilmente um grupo de *timbila* teria sido formado após a independência.

A constituição desse grupo, chefiado por Valeriano, é um caso interessante para explorar aspectos relacionados às novas configurações das *timbila* que surgem no período pós-independência. Embora tenha se inspirado em um agrupamento que tinha tido bastante destaque no período colonial, a constituição em Zandamela de um grupo fundado predominantemente com bases estabelecidas pelo parentesco revela muito sobre o reestabelecimento das *timbila* em Zavala, principalmente após a década de 1990. Diferentemente do modo de recrutamento dos régulos, que além de rastrear todos aqueles que tinham alguma habilidade para música e mantê-los nas imediações da sua residência<sup>224</sup>, os novos recrutadores (ou seja, os próprios timbileiros) buscam nos seus laços de parentesco e vizinhança a fonte para a sustentação do seu grupo.

Essa fonte, contudo, tende a ser frágil, pois nesse novo contexto, em que as exigências para o acesso a um lugar no mundo — estudo, emprego, dinheiro — são alcançadas fora das localidades em que as *timbila* se reproduzem, a circulação frequente de pessoas inviabilizaria a continuidade do grupo. Essa é a posição majoritária dos timbileiros e a justificativa mais frequente para explicar o declínio dos grupos. Não há dúvidas de que o fenômeno migratório é relevante para a compreensão da dinâmica atual das *timbila*, mas esse aspecto dificilmente se sustenta plenamente quando analisamos casos concretos.

Valeriano é filho de um pai com estatuto de assimilado, que sabia falar e escrever português, habilidades adquiridas no período colonial, “privilégio” acessado por uma ínfima minoria. Essa forma de idealizar a possibilidade de aquisição de cidadania portuguesa assente na missão civilizadora de Portugal nunca foi plenamente executada. Ademais, é consenso na bibliografia que os poucos sujeitos com essa identificação nunca foram tratados em pé de igualdade com os portugueses, seja em relação a postos de trabalho, a possibilidade de aquisição de terras (Farré, 2008,

---

224 Essa estratégia foi fundamental para manter grandes agrupamentos, pois independentemente de onde o indivíduo habitasse, seria levado para a residência do régulo, não necessitando andar distâncias que inviabilizariam os ensaios. Além disso, viver num lugar em função de uma determinada atividade permitia uma certa especialização naquela matéria, considerando que os tocadores e dançarinos podiam dedicar grande parte do seu tempo às *timbila*.

p. 400) ou mesmo a formas de tratamento relacionadas à cor da pele. Mas diferenciavam-se dos indígenas e não viviam no sistema de regulados. Os filhos de Simeão Missael estudaram ainda no período colonial. Os filhos de Valeriano também foram estudar, constituindo a primeira geração que cursou ensino superior. Com a morte de Simeão e a partida dos tocadores de Zandamela, pouco a pouco o grupo se desestruturou, não havendo nenhum tipo de renovação dos seus membros. Atualmente tocam apenas em casa nos finais de ano, quando a família se reúne para passar juntos as festas natalinas.

Outros grupos, contudo, apesar do abandono de alguns membros, continuam a atuar constantemente em cerimônias, eventos, festivais etc. Para que exista um grupo de *timbila* é necessário o empreendimento de um líder. Mas quais são as suas estratégias de incorporação de pessoas? Considerando que o aspecto financeiro não é atraente e sempre reclamam da falta de apoios financeiros do governo, o que garante aos grupos atuais a sua dedicação? O segundo estudo de caso que apresentarei a seguir buscará aprofundar essas questões. Afasto-me, como ficará nítido, das interpretações que se centram no gosto e no senso de herança ancestral para explicar a existência das *timbila*. A via da preponderância dos chefes dos grupos me parece mais produtiva para analisar o tema, pois além de apresentar o benefício de escapar de abordagens essencialistas, concorda com a perspectiva de Webster (2009) sobre a centralidade do indivíduo na “sociedade chope”.

## **Estudo de caso 2**

Venâncio Mbande nasceu em Mbandeni em 1933. Desde muito cedo, envolveu-se com o aprendizado de instrumento, mais especificamente com o tambor que se toca na dança *ngalanga*<sup>225</sup>, por meio da qual teve os primeiros contatos com *timbila*. As instruções iniciais ele recebeu do seu avô materno, Chikhewane. Venâncio é filho de Mafungavani e Nothiso, que vivia em Homoíne quando seu irmão mais velho, casado com Mafun-

---

<sup>225</sup> Interessante observar como grande parte dos tocadores inicia seu aprendizado na *mbila* (singular de *timbila*. Aqui refiro-me ao instrumento) através da dança *ngalanga*. Nas conversas que tivemos sobre esse assunto, muitos me disseram que a *mbila* tocada na *ngalanga* é mais fácil do que a tocada nas *timbila*, por isso as crianças são colocadas para aprender as melodias daquela música antes de serem envolvidas no aprendizado das *timbila*.

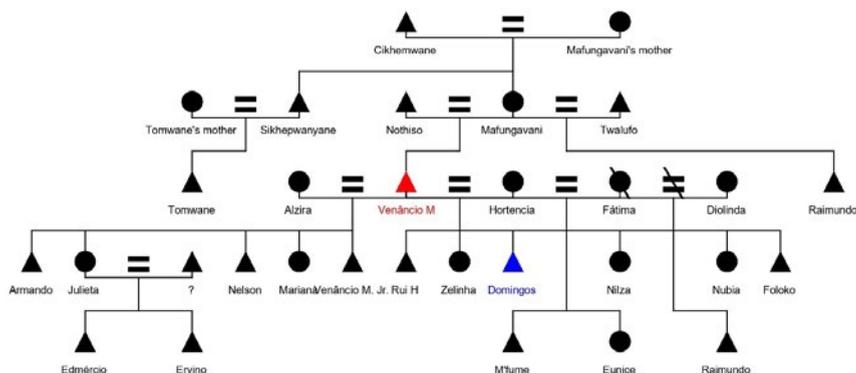
gavani, faleceu. Nothiso foi a Mbandeni para participar do ritual de “purificação da viúva”, no qual praticou relação sexual com a cunhada, que resultou na concepção de Venâncio (Londolane). Aos nove anos, Venâncio foi enviado para viver em Homoíne devido à existência de conflitos envolvendo linhagens em torno da transmissão do cargo de chefe na linhagem paterna. As informações sobre esse episódio não são muito precisas, mas indicam que a presença de Venâncio naquela localidade perturbaria as estratégias que sua linhagem estava articulando em relação à sucessão ao cargo, possivelmente porque era o primeiro filho do irmão mais velho. Tendo nascido de uma relação excepcional, a plasticidade envolvendo sua posição na linhagem poderia ser utilizada a favor ou contra na reconstituição da narrativa em torno da hereditariedade no processo decisório<sup>226</sup>.

Em Homoíne, passou a integrar um grupo de *timbila* do seu futuro sogro, Foloko. Foi viver na África do Sul para trabalhar nas minas de ouro antes de completar seus 18 anos, sendo seu primeiro contrato de trabalho assinado em 1948. Durante décadas, foi um dos principais intermediários no recrutamento de chopes que tocavam ou dançavam *timbila* para trabalharem na mina onde estivessem empregados (Tracey; Zantzinger, 1976, p. 4). Um dos filhos de Sikhepwanyane, irmão de sua mãe, chamado Tomwane (portanto primo cruzado matrilateral), foi trabalhar na África do Sul, onde aprendeu a tocar com Venâncio. Um dos seus irmãos, filho de sua mãe com Twalufo, também aprendeu com ele nas terras do rand. Venâncio contraiu matrimônio com quatro diferentes mulheres. Uma delas, Fátima, faleceu deixando um casal de filhos que não tocam *timbila*. Fátima era filha de Catarina e Augusto Cilundu, que tocava no mesmo grupo do Foloko, em Homoíne.

---

226 Sobre as disputas em torno da sucessão de cargos políticos na “sociedade chope” em finais da década de 1960, ver Webster (2009).

Figura 43: Diagrama 2.



Outras duas das suas esposas são irmãs, filhas da união de Foloko com Julieta. Alzira e Hortência viviam em Guilundo, onde fixaram residência e para onde Venâncio retornava nos seus períodos de férias. Alzira e Venâncio tiveram cinco filhos: Armando (toca *timbila*), Julieta (dois de seus filhos, Edmércio e Ervino, tocam), Nelson, Mariana (toca) e Londolane (Venâncio Mbande Jr., toca). Da relação com Hortência, nasceram seis filhos: Rui (toca), Zelinha, Domingos (toca), Nilza, Nubia e Foloko (toca). Sua quarta esposa, chamada Diolinda — de quem se divorciou —, era filha de Ulebane, irmão de Bernardo Romeu Simão (importante timbileiro e compositor de canções de *timbila* de Nyakutowe). Um filho único nasceu desse casamento: Raimundo, que se tornou tocador, assim como seu filho, Amilton.

Venâncio desenvolveu a maior parte da sua vida como timbileiro na África do Sul, onde tocou com importantes timbileiros, como Chambine e Sathanyane Bokiso, em grupos já constituídos quando da sua chegada. Formou seu próprio grupo em 1953, com 19 dançarinos e 19 tocadores<sup>227</sup>. Suas idas e vindas a Zavala permitiam que ele renovasse seus laços com sua unidade familiar e passasse grande parte do seu tempo ensinando os

<sup>227</sup> Fonte: <https://bahai-library.com/bafa/m/mbande.htm>. Acesso em: 22/08/2018. A composição deste grupo, pelo que recordam seus filhos Venâncio Jr. e Rui, era majoritariamente por pessoas ligadas por laços de parentesco.

filhos a tocar<sup>228</sup>. Venâncio compôs diversas canções que eram interpretadas nas minas aos domingos e que fizeram dele o mais importante chefe de *timbila* em Zavala durante décadas<sup>229</sup>, juntamente com sua incontestável habilidade de construir instrumentos que “soam bem” e consideradas com alta qualidade estética.

Sua trajetória é indissociável da relação cultivada por mais de quarenta anos com o etnomusicólogo Andrew Tracey, que conheceu através do pai, Hugh Tracey<sup>230</sup>. Munguambe (2000) comenta que Venâncio conheceu Hugh Tracey em 1953, provavelmente quando o musicólogo fazia suas incursões pelas minas para estudar e realizar gravações das músicas dos vários grupos bantus que afluíam para trabalhar como mineiros. Andrew aperfeiçoou seus conhecimentos sobre *timbila* com Venâncio, com que também aprimorou suas técnicas de fabricação do instrumento<sup>231</sup>. O grupo de Venâncio viajou em turnê pela Europa com Andrew em 1994 (Tracey, 2011, p. 8). Com o retorno definitivo de Venâncio a Zavala em 1995, Andrew passou a visitá-lo com certa regularidade, tendo realizado diversas gravações em sua casa em Guilundo.

Na década de 1950, Venâncio cooperou com o documentarista norte-americano Gei Zantzinger e o etnomusicólogo sul-africano Andrew Tracey na realização de cinco filmes sobre a música chope. Participou de residência e eventos na Europa e nos Estados Unidos seis vezes, de 1974 a 1995, algumas vezes a solo e outras com seu grupo. Em 1995, ele tocou no *Royal Albert Hall* em Londres, tendo sido, segundo Tracey e Pannekoek (1996, p. 134), o primeiro músico africano a apresentar-se em um evento da BBC em cem anos. Participou de mais uma turnê em 1996 e viajou várias vezes para Europa para tocar, incluindo um festival em Viena, em 1998. Dessas excursões, a mais conhecida em Zavala foi a realizada para Holanda, em 1994, onde passou vários meses ensinando músicos de per-

---

228 Além das instruções face a face, as lições do pai eram treinadas com apoio de outros suportes. Domingos, que estava com vinte e poucos anos em 2018 e é reconhecido pelos seus pares como o melhor tocador atualmente em Zavala, contou-me que cresceu ouvindo as cassetes com gravações das execuções do pai na África do Sul, o que permitiu com que memorizasse todas as canções que tocava mais tarde, quando passasse a integrar o grupo.

229 Uma delas, que ficou bastante conhecida, trata-se do assassinato de Eduardo Mondlane. Cf. anexo II.

230 Venâncio relata que conheceu Hugh Tracey em 1953 e comprou dele alguma quantidade de madeira para começar a fabricar sua própria *timbila* (Fonte: <https://bahai-library.com/bafa/m/mbande.htm>. Acesso em 22/08/2018).

231 Seu primeiro professor foi Chambini Makasa, de Mavila, em 1962 (Tracey, 2011, p. 8).

cussão profissionais a tocar *mbila*, os quais formaram um grupo de *timbila* intitulado *Anumadutchi*<sup>232</sup>, cujos integrantes visitaram Zavala em 1999 e inclusive tocaram no *M'saho* daquele ano.

De acordo com Venâncio Jr. e Rui, o grupo Timbila Ta Venâncio foi criado em 1996 em Guilundo, Zavala. Alberto Feijão Mangué, o Filipiane, contou que já havia retornado da África do Sul antes de Venâncio e foi o responsável, em Guilundo, por ensaiar aqueles que passariam a fazer parte do grupo no repertório que tocavam nas minas. Filipiane tocou por mais uns anos com Venâncio, mas, em 2000, decidiu criar seu próprio grupo na localidade onde vivia, em Muane, a convite do diretor da escola, que prometeu auxiliar no fornecimento de alunos para integrar o grupo, seja como dançarinos ou tocadores<sup>233</sup>.

Aquando do seu retorno a Zavala, Venâncio já era reconhecido não só pelo prestígio que tinha adquirido no exterior, mas também pela sua capacidade de arregimentação de pessoas para formação de grupos de *timbila* tanto na África do Sul como em Moçambique. Ensinou muita gente a tocar, a dançar e a fabricar o instrumento, um dos motivos pelo qual recebeu a alcunha de mestre. Rapidamente foi “capturado” pelo governo moçambicano, passando a tocar com seu grupo em eventos políticos no país e no exterior. Ao analisar a quantidade de matérias de jornal sobre Venâncio, sua influência para investigadores e dançarinos da Companhia Nacional de Canto e Dança e para músicos do grupo Timbila Muzimba, gravação de cd com suas canções etc., não é de se estranhar que sua figura tenha sido transformada em sinônimo das próprias *timbila*, o verdadeiro herdeiro e preservacionista por excelência da cultura chope. Ter voltado para Moçambique no pós-guerra o tornou um ícone das *timbila*, tendo estimulado “a valorização de um dos instrumentos tradicionais da nossa pátria” (Nhalivilo, 2015)<sup>234</sup>.

Apesar de todo o reconhecimento, inclusive internamente em relação a seus pares em Zavala, no final da vida, Venâncio deu declarações e

---

232 Cuja tradução do chope seria algo como: vocês, holandeses.

233 A história sobre essa fissão é muito delicada, tornando suas versões desencontradas a depender de quem conta e do contexto da conversa no qual o assunto foi abordado. O próprio Filipiane explica de maneiras distintas a iniciativa de criar um grupo fundado sob sua liderança.

234 Fonte: <http://www.verdade.co.mz/cultura/53585-venancio-mbande-o-leao-da-timbila>. Acesso em: 27/05/2018.

afirmou em entrevista que Moçambique não o valorizava; enquanto viajava ao estrangeiro, tinha reconhecimento, mas no seu próprio país não era tratado como artista. Seu falecimento em 2015 foi noticiado em muitos jornais. Até o Presidente da República se manifestou pela ocasião. Matéria do jornal *Notícias* narrou aspectos do funeral, realizado em Guilundo:

Um dos momentos marcantes do funeral do líder do Grupo Cultural Timbila ta Venâncio foi quando os jovens da comunidade lamentaram a falta de apoio do Governo para satisfazer a vontade do finado, que era o de construir uma escola de timbila na sua casa (Notícias, 1 de julho de 2015, Caderno Cultura, p. 2).

Uma semana após sua morte, o *Notícias* dedicou a capa do seu Suplemento Cultura e grande parte das matérias desse caderno para homenageá-lo. Com o título “Timbila de Luto”, a capa apresentava a foto com forte sombreamento em que sobressaía uma *mbila* sendo tocada por Venâncio.

Com a morte do pai e a saída dos filhos mais velhos que mais se dedicaram ao instrumento, Domingos, um jovem de vinte e poucos anos, assumiu a liderança do grupo como tocador, enquanto José, o integrante mais antigo, assumiu a chefia do agrupamento. Venâncio Mbande Jr e Rui (Horácio), após viverem durante uns anos em Maputo, onde cursaram “Gestão e Estudos Culturais” no ISArC (Instituto Superior de Artes e Cultura), voltaram à província e hoje vivem na cidade de Inhambane e trabalham na Direção Provincial de Cultura e Turismo. Nem sempre todos conseguem se reunir para tocar, pois o grupo se apresenta cerca de três vezes por mês (frequência que pode ser considerada relativamente alta em comparação com outros grupos), em geral em dias de semana, quando os dois não podem se ausentar do trabalho. Em eventos maiores, como o *M’saho*, o grupo fica completo e todos tocam em incrível sintonia, mesmo sem ensaios recentes.

Tendo uma base familiar fixa de tocadores — são irmãos, primos e sobrinhos — o grande desafio, como também apontado por outros timbileiros, é conseguir a permanência de bons dançarinos. Uma das estratégias adotadas por eles é, no mínimo, original. Compraram uma bola de futebol e construíram uma espécie de campo (capinaram o mato de uma certa área e hastearam paus simulando traves) ao lado da casa de suas mães (onde mora Domingos) em Guilundo. Como muitos jovens da lo-

calidade gostam dessa atividade esportiva, mas não têm condições para comprar uma bola, passaram a ir aos ensaios semanais do grupo, condição para que pudessem jogar após a dança. A estratégia parece estar funcionando, pois o grupo se apresenta frequentemente e nunca há escassez de dançarinos. Subterfúgio banal, mas de grande eficácia.

### **Estudo de caso 3**

O atual grupo de Canda, criado em 2004, é uma dissidência do grupo de Mazivela<sup>235</sup>. As versões contadas pelos chefes de ambos indicam que a contenda se deu em torno da reorganização de papéis no interior do grupo. Estevão, que continua sendo o chefe em Mazivela, havia construído novos instrumentos após a observação dos membros mais velhos de que o som que produziam não estava bom, prejudicando suas exibições no festival *M'saho*. Após a construção das *timbila*, Estevão convocou todos os tocadores para uma reunião debaixo da sombra da maior mangueira de sua casa. Explicou que faria algumas mudanças no grupo, dentre as quais a alteração do instrumento tocado por Valente, que passaria a tocar *dibhinda*, pois deveriam dar lugar para que os mais jovens se desenvolvessem na *chilanzane*<sup>236</sup>.

Valente recorda-se de ter agradecido pela fabricação dos instrumentos, mas se negou a ser colocado na posição sugerida por Estevão. Na versão fornecida por Valente para esse episódio, consta que esse “rebaixamento” teria uma contrapartida: ele se tornaria chefe do grupo, o que recusou de imediato com receio de ser acusado de promover a mudança somente para receber o cargo de chefia (e, provavelmente, de feitiçaria). Assim, Valente reuniu-se com aqueles que não tocariam mais em Mazi-

235 *Timbila Ta Mazivela* foi o grupo que participou na sede da Unesco em Paris da cerimônia que declarou as *timbila* Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade em 2005.

236 A *mbila* chamada *chilanzane* é, em geral, tocada pelos principais tocadores de um grupo, os mais experientes e que melhor dominam sua técnica. Posicionam-se em geral na primeira fileira, enquanto a *dibhinda* é colocada na segunda fileira, sendo tocada por aqueles que estão se aperfeiçoando no instrumento. Tracey (1949, p. 199) define *chilanzane* como “xilofone tiple”, que “parte invariavelmente da nota fundamental, chamada *hombe*, e tem doze a dezesseis notas”; e “o baixo *debiinda* começa uma oitava abaixo da *hombe* e tem, usualmente, dez notas”. Munguambe (2000, p. 154) explica que “Chilanzane é a Mbila que tem a altura dos sons mais elevada. Tem aproximadamente cerca de 120 cm de comprimento e 14 a 15 notas, sendo a mais grave denominada ‘HOMBE’ e ‘NUMBER ONE’; já a ‘Mbila Dibhinda tem altura sonora grave e começa numa oitava debaixo da nota denominada ‘DA WUMBILA’. Tem 9 a 12 notas e atinge um comprimento de 135 cm, aproximadamente”. Interessante que Estevão, na ocasião em que conversamos sobre o episódio, opôs a *dibhinda* à *mbila*, sugerindo uma hierarquia entre instrumentos (a *dibhinda* nem seria considerada *mbila*) que, conseqüentemente, reflete na hierarquia entre seus tocadores.

vela e começaram a ensaiar, formando o grupo de Canda. Conheci o grupo em um *chidilo* no início de abril de 2018, em Chissibuca. Tinham sido convidados para tocar nessa cerimônia de aniversário de cinco anos de falecimento do pai do anfitrião. Participei dos momentos dedicados às *timbila*, na parte da tarde (final da manhã, umas onze horas); as únicas três *timbila* que conseguiram levar aquele dia estavam debaixo de uma árvore, acompanhadas de seus respectivos tocadores. Os nove dançarinos esperavam sua vez de entrar numa sombra próxima.

Figura 44: Entrada dos dançarinos do grupo de Canda no *chidilo*.



Fonte: Foto de Venâncio Mbande Jr.

Figura 45: Tocadores do grupo de Canda no *cidhilo*.



Fonte: Foto de Venâncio Mbande Jr.

Figura 46: *Timbila* e *cidhilo*.



Fonte: Foto da autora.

Havia muita gente espalhada pelo local: muitos em volta da árvore das *timbila*, sentados em esteiras ou em pé; mulheres que cozinhavam em panelas dispostas em arranjos de lenha no chão; crianças brincando; homens sentados em um canto colocando a conversa em dia... possivelmente parentes, discutindo algo importante. Webster (2009, p. 337) aponta que o *cidhilo* “é a única ocasião em que o grupo de parentesco mais vasto se encontra para realizar um ritual”. Após os *mitsitos*, quando os dançarinos já estavam presentes, posicionados em frente aos tocadores, alguns se misturam entre eles (em geral mulheres mais velhas), dançando animadamente passos de *makhara*. O maior envolvimento com as *timbila* esteve mesmo na dança, embora alguns olhares atentos (em geral de crianças) se dedicavam a observar os movimentos habilidosos dos tocadores com suas baquetas. Houve alguns momentos em que tanta gente se amontoava entre os dançarinos e os tocadores que alguém teve que afastá-los com um galho, demarcando o espaço entre o “público” e os timbileiros. Em pouco tempo, todos voltavam a se misturar com os dançarinos.

No intervalo que fizeram para almoçar, reunimo-nos para conversar sobre o grupo e a prática das *timbila*. Valente era quem falava quase todo o tempo. Explicou que todos os tocadores do grupo aprenderam com outros tocadores da mesma localidade onde cresceram. Seu pai tocava e dançava *timbila* e foi quem lhe ofereceu seu primeiro instrumento. Muitos, como me explicou, já fizeram parte de outros agrupamentos, como é o caso de alguns dançarinos de Canda que pertenceram ao mesmo grupo do Venâncio nas minas. De fato, como apontado por Valente, esse contexto pode ter se configurado como uma conjuntura interessante de aprendizado para muitos timbileiros. Tracey (1949, p. 191) percebeu que, nas minas, ao contrário do que acontecia nas “aldeias natais”, nem todos os membros de uma orquestra pertenciam à mesma localidade. Foi dessa forma que determinadas composições de Catine ou Cuomocuomo, por exemplo, passaram a ser interpretadas por agrupamentos nos acampamentos mineiros quando tocadores de Zavalene ou Banguza, respectivamente, apresentavam-nas para outros, que passavam a apreciar, terminando por todos tocarem juntos.

Valente explicitou, ainda, que a existência de timbileiros, tocadores ou dançarinos, não é um fenômeno aleatório, mas hereditário. Há casos,

segundo ele, de pessoas que aprendem a tocar e a dançar mesmo sem ter alguém na localidade em que nasceu com habilidades para tal. Sua explicação é que esse indivíduo certamente tem algum parente distante que sabia tocar ou dançar *timbila*, e que esse saber se reproduziu geracionalmente e foi “despertado” quando houve oportunidade para tal. Valente argumentou que, como os indivíduos nascem na casa do pai, pois após o casamento a mulher vai viver na casa da família do noivo, talvez “do lado materno” haja algum ancestral timbileiro, cujo “dom” pode recair em um descendente após muitas gerações. Para auxiliar no desenvolvimento da sua reflexão, Valente resgatou um ditado chope: “*titumbunukwa aha tikuho timbila tavale vangafa vacichaya*” (surgem de onde há *timbila* daqueles que morreram tocando).

#### **Estudo de caso 4**

Cremildo (cerca de 40 anos), chefe do grupo de Chizoho, juntou-se com dois irmãos e mais três tios para criar suas *timbila* em 2009. Como a quantidade de membros do seu círculo familiar mais próximo não era suficiente para conformar um agrupamento, Cremildo afirma ter se inspirado na iniciativa do Filipiane, de Muane, no sentido de procurar alunos da escola próxima à sua casa e ensaiá-los para tornarem-se integrantes efetivos do grupo. Diferentemente de Filipiane, contudo, Cremildo é professor de escola primária e os membros do seu grupo são quase todos seus alunos. Essa é uma característica importante de ser apontada, porque parte do respeito das crianças e jovens a ele, assim como de seus pais, deve-se à obediência que lhes prestam como professor.

Os pais de Cremildo contaram a ele que seu xará tinha sido um dançarino de *timbila*, mostrando que seu envolvimento com aquela música era uma característica hereditária<sup>237</sup>. O pai da sua mãe era timbileiro, herança que ele interpreta ter recebido deste avô. Durante a guerra civil, foi com sua família para a zona de Guilundo para se esconderem, permane-

---

<sup>237</sup> Ele não indicou qual a relação específica com esse xará. Os xarás não necessariamente possuem laços de parentesco. Em muitas situações é atribuído o nome de alguém a uma criança por aquela possuir competências específicas. Em seu trabalho de campo, Webster se deparou com nomes de escultores de madeira, adivinhos, músicos e construtores de *timbila* que foram dados a algumas crianças. Como esse autor sugere, dar o nome de alguém a outra pessoa implica uma relação que será criada entre elas e que pressupõe um “conjunto de direitos e obrigações recíprocos”, produzindo uma “vasta base moral que pode ser usada como recurso social e político” (Webster, 2009, p. 239).

cendo naquela região durante os anos de 1990 a 1992. Lembra-se de ir a uma festa organizada por um grupo de *ngalanga* que tinha acabado de ser formado e que havia convidado cerca de oito grupos daquela dança para presenciarem o “grupo que estava a nascer”. Cada grupo, segundo ele, tinha levado duas ou três *timbila* para o evento. Ele foi à festa, embora não pertencesse a nenhum daqueles grupos, e diz ter ficado impressionado com aquele instrumento. Durante as danças, observou o tempo todo como aqueles instrumentos poderiam ser fabricados. Quando voltou para casa, munido de *katana* e serrote, desafiou-se a construir uma *mbila* para aprender a tocar, o que conseguiu efetivamente com auxílio de alguns membros do grupo de Zandamela.

Cremildo e um dos seus irmãos chegaram a tocar no extinto grupo de Mavila no início dos anos 2000, mas resolveram sair porque, segundo eles, “os velhos não nos deixavam levar as *timbila* para treinarmos em casa”. Incomodavam-se com a autoridade dos chefes daquele grupo e sentiam não ter espaço para se desenvolverem como gostariam. A ideia de constituir o próprio grupo surgiu acompanhada do desejo de tornar-se chefe. Sua base de apoio já estava garantida por meio de laços de parentesco e de alunos da escola na qual trabalhava; restava adquirir os instrumentos. Assim, Cremildo decidiu procurar madeira, que nesse primeiro momento não era *mwenje*. Fizeram parte do trabalho de construção do instrumento, mas em determinado momento não conseguiram avançar, então procuraram Masotchwane, de Nyakutowe, um dos mais importantes fabricantes de *timbila* em Zavala ainda hoje.

Cremildo comentou que, quando fundou o grupo, tinha em mente que todos os membros seriam do sexo masculino, dando continuidade à tradição das *timbila* na qual os dançarinos representam guerreiros. Combinou com alguns alunos que já tocavam *ngalanga* na escola para irem à sua casa ensaiar, mas, quando chegou o sábado marcado para o primeiro ensaio, apareceram somente meninas. Ele ficou desapontado, mas quando viu que eram cinco, resolveu permitir que ensaiassem, advertindo: “Aqui não é para dançar *marrabenta*, é para dançar *timbila*, aquela original, daqueles passos que dançavam antigamente”. Com isso queria dizer que, nas *timbila*, teriam que se acostumar com passos específicos daquela

dança, assim como sua vestimenta própria, distintas em tudo da *marra-benta*, estilo que elas estavam acostumadas a dançar na escola.

Espantou-se com o comprometimento delas. Assim, ele percebeu que o que mais contava era o compromisso com o grupo e resolveu admiti-las; pesou na decisão a iniciativa já consolidada do Filipiane de Muane em incorporar em seu grupo crianças de ambos os sexos. Segundo ele, a escolha foi acertada, e rapidamente o grupo ficou conhecido na região por essa característica, sendo sempre convidado a tocar em cerimônias e eventos diversos. Além disso, afirmou em uma de nossas conversas que esse é um dos elementos principais para que as *timbila* continuem a existir.

Tendo acompanhado o grupo mais de uma vez em suas apresentações, observei um maior envolvimento do público quando uma menina de seis anos (filha de Cremildo) ficava em destaque, no momento em que os dançarinos faziam sua performance em dupla. Ela cativava a todos, e sempre recebia moedas ou notas por meio do ato de *ku fuha* (quando alguém que tenha gostado muito da performance aproxima-se do dançarino e deposita alguma soma em dinheiro na sua cabeça, para demonstrar o contentamento). Embora essas mudanças em relação ao perfil dos dançarinos estejam em curso e são, em geral, bem-aceitas nos espaços onde os grupos se apresentam, há resistência por parte de certos integrantes de outros grupos (não necessariamente os mais velhos), que as interpretam como descaracterização da dança. Ouvi mais de uma vez comentários que insinuavam que, por ser uma dança guerreira que exige muita força, dificilmente mulheres conseguirão alcançar o nível de excelência alcançado pelos homens<sup>238</sup>.

O problema levantado por outros grupos relacionado ao abandono dos dançarinos devido à mudança de escola não foi apontado por Cremildo como o principal fator pela inconstância dos membros. Muitas vezes, segundo ele, jovens deixam de ir aos ensaios sem nem mesmo avisar

---

238 Essa percepção não é somente uma reprodução de certos valores reificados naquela sociedade, mas também um reflexo dos principais e mais citados estudos sobre a música das *timbila*. Para citar dois exemplos desse gênero: Tracey (1949, p. 139) assegura que “em regra, os *bassinhi* são homens de dezesseis a trinta e cinco, quarenta anos, posto que não é raro encontrarmos homens mais velhos a darem-se o prazer de participar na dança”, enquanto Mungumbe (2000, p. 97) afirma que “esta dança é reservada só para homens”. Matéria do jornal *Notícias* sobre o primeiro *M'saho* realizado após a proclamação das *timbila* na UNESCO, aponta: “Os dançarinos (*vasinyi*) de *timbila* são só homens. Todavia, as mulheres podem associar-se aos homens com *mikulungwane* (gritos harmoniosos) e, de vez em quando, aproximarem-se dançando para limpar o suor dos bailarinos” (Notícias, 23 de agosto de 2006).

que não querem mais fazer parte do grupo, mas continuam vivendo nas proximidades. Há casos em que os pais impedem a continuidade da sua participação, justificando que seus filhos não ajudam mais satisfatoriamente no trabalho nas *machambas* devido aos deslocamentos constantes do grupo para tocar em cerimônias. Outras vezes são os “amores” das meninas, como explicou Cremildo, que os convencem a deixar o grupo. Embora haja a substituição frequente de membros, especialmente dançarinos, como também observado no caso de outros grupos, ele não encara essa situação como necessariamente problemática, pois acredita que “cada um leva o seu caminho”.

### ***Timbila* antes e após a independência em perspectiva**

Os quatro estudos de caso apresentados acima abordam diferentes histórias de constituição de grupos de *timbila* em Zavala. Explorei, em cada um deles, os aspectos mais relevantes para a compreensão das dinâmicas que levaram à formação de novos agrupamentos no pós-independência. No caso de Zandamela, destaquei as relações com certos membros de uma orquestra do período colonial que permitiram a criação de um grupo cujos membros eram majoritariamente familiares próximos. De Guilundo, privilegiei certos elementos da trajetória do fundador do grupo, como seu envolvimento com as *timbila* nas minas da África do Sul, os vínculos com Andrew Tracey, as viagens internacionais e o retorno para Zavala que culminou na criação de um grupo formado pelos seus filhos, outros parentes e alguns integrantes do seu grupo nas minas, que também haviam regressado a Moçambique. O caso do grupo de Canda ilustra um contexto de cisão entre tocadores de um grupo, motivado por uma situação de conflito de liderança. O estudo de Chizoho, o grupo mais recente em atividade em Zavala, mostrou como seus membros, advindos majoritariamente de uma escola próxima à casa de seu chefe — que nela é também professor — e do sexo feminino, são o sustentáculo da sua reprodução.

Embora as condições e as motivações para a criação dos quatro grupos sejam distintas, o alicerce da construção de todos estava centrado na figura de um indivíduo com certas habilidades pessoais necessárias à arregimentação de pessoas para aquela atividade específica. Se não conseguimos encontrar um padrão único relacionado à constituição dos

grupos, buscamos no chefe a ligação que os une. Todos os grupos cuja análise desenvolvi nos estudos de caso foram fundados pela ação de um timbileiro munido de habilidades suficientes para agregar em volta de si uma certa quantidade de pessoas comprometidas com as *timbila*, ou seja, com ensaios e apresentações em eventos variados.

Relaciono a ação desses chefes com a abordagem analítica de Webster sobre o indivíduo. Esse antropólogo argumenta que o “sistema social chope” se caracteriza por uma forma de individualismo devido ao “ritmo acelerado de sociação (taxa de divórcio elevada, mudanças de residência etc.) e o grande número e variedade de estatutos alcançados” (2009, p. 347) que se difere “do que acontece na maioria das sociedades tradicionais da África austral”. Assim, para além da realização de atividades mais generalizada por todos, como o cultivo de alimentos, alguns indivíduos se sobressaem não somente porque desenvolvem outras atividades mais especializadas — muitas vezes transformando-as em capital político —, mas sobretudo porque tornam-se capazes de ter mais ingerência no seu próprio destino e tomar decisões baseadas na ação individual, ainda que para alcançá-lo seja necessária uma efetiva mobilização de pessoas ao seu redor.

A atividade musical — principalmente a composição de canções — foi apontada por Webster (2009) como um dos domínios privilegiados da vida social para a aquisição de estatutos sociais diferenciados<sup>239</sup>. Como a obtenção de prestígio está diretamente relacionada à aquisição de determinadas competências, acesso a recursos e a espaços, além de carisma pessoal, os timbileiros são potencialmente indivíduos (em geral os líderes dos tocadores e dos dançarinos) que se diferenciam em relação à maioria das pessoas que vivem no “território chope”, inclusive utilizando-se desse estatuto para angariar outros tipos de redes de relações privilegiadas, como aquelas estabelecidas com agentes do Estado.

Agir como “indivíduo” exige que uma larga e confiável rede de alianças seja construída. Nos casos abordados, essa rede se constitui por meio de um grupo de apoiadores próximos, estabelecido em geral por meio de

---

239 “Há outros objectivos e estatutos que podem ser alcançados fora dos sistemas políticos e de parentesco. A maior parte deles depende da posse de determinado talento ou competência ou daquilo a que só podemos chamar ‘carisma’. Entre eles contam-se aspectos como o sucesso enquanto compositor ou dançarino, *n’anga* (médium) ou *wahombe* (‘homem grande’, num sentido quase-político)” (Webster, 2009, p. 70).

um núcleo de parentes agnáticos, além de vizinhos, diretores de escolas, entre outros. Embora esses grupos estejam sediados em partes do território outrora controlados pelos régulos, atualmente estão incorporados de maneira mais fluida às dinâmicas da vida em sociedade e, portanto, aos códigos sociais daqueles espaços, contribuindo para a manutenção dos vínculos que muitos estabelecem com a terra e seus ancestrais. Alguns desses indivíduos podem tornar-se “homens grandes” (*wahombe*), atribuição reservada àqueles que, “através de alguma realização individual ou da herança de um cargo, adquiriram um estatuto que as pessoas consideram respeitável” (Webster, 2009, p. 360). Venâncio Mbande, fundador do grupo de Guilundo, por exemplo, pode ser considerado um “homem grande” nessa acepção, denominação que, de fato, ouvi algumas vezes ser atribuída a ele e a outros, como Filipiane e Estevão.

O ciclo de vida de um grupo está intimamente relacionado com a vida do chefe que o criou e as bases que ele construiu no sentido da sua manutenção. Nos casos de Zandamela e Guilundo, os filhos do sexo masculino herdaram o grupo após o falecimento dos respectivos pais. Em cada um dos casos, rearranjos envolvendo a liderança foram realizados, mas somente o grupo de Guilundo se manteve em atividade. A aposta em um grande tocador desde a mais tenra idade que continua vivendo na residência dos Mbande, somada a uma liderança importante e reconhecida (José, o mais antigo dos dançarinos em atividade), além, é claro, do prestígio sacramentado pelo fundador são alguns dos elementos que explicam a continuidade do grupo. Ainda é difícil avançar em análises comparativas, pois, como discuti na seção anterior, a constituição dos atuais agrupamentos é muito recente. Nas orquestras dos regulados, o que garantia a manutenção das *timbila*, como vimos, era, entre outras coisas, a postura de autoridade do régulo. No pós-independência, observamos que os grupos são muito mais autônomos, embora a responsabilidade em relação aos ensaios, à posse e manutenção dos instrumentos seja centralizada no chefe do grupo, a quem os integrantes demonstram e agem com atitudes de profundo respeito.

Reuni no quadro abaixo os nomes dos principais chefes de grupos de *timbila* em Zavala atualmente, além do Venâncio Mbande (*in memoriam*), e com qual parente cada um disse ter aprendido a tocar e/ou a dançar (todos tiveram seu primeiro contato com *timbila* antes de 1975):

Filipiane (Muane)	Venâncio (Guilundo)	Valeriano (Zandamela)	Masotchwane (Nyakutowe)	Estevão (Mazivela)	Valente (Canda)	Cremildo (Chizoho)
Primo cruzado matrilinear	Avô materno	Irmão do avô materno	Pai	Pai	Pai e parentes da linhagem matrilinear	Avô materno

Uma tendência relativa ao aprendizado com parentes maternos antes da independência pode estar relacionada a essas dinâmicas apontadas por Webster a respeito da “plasticidade da organização social chope”. Esta se caracteriza pela ausência de grupos grandes e profundos de parentesco patrilinear e, por outro lado, pela existência de “estruturas sociais alternativas como meio de recrutamento para os agrupamentos sociais” (Webster, 2009, p. 64), das quais se destacam a bilateralidade efetiva, atribuição de nomes, instituição de tipos de amizade especial e a ênfase nos parentes laterais mais do que nos lineares. Embora a regra geral após o casamento seja a residência virilocal (Webster, 2009, p. 199), há uma tendência de os indivíduos mudarem-se para a casa dos seus parentes matrilineares, reforçada pelo alto índice de circulação das mães desses indivíduos para a casa de seus pais, ou pelo regresso a ela. No curso da vida de um indivíduo, são estabelecidas fortes relações com os pais da mãe e outros parentes dessa unidade, o que inclusive pode contribuir para a decisão de estabelecer residência nas proximidades quando surgirem as oportunidades para construir casa.

A grande circulação de pessoas produzida por casamento, divórcio, acolhimento de “amigos especiais” e xarás, “pseudo-adoção de crianças pelos avós”, entre outros aspectos, certamente propiciava aos neófitos nas *timbila* aprender com pessoas que viviam em diversas partes do “território chope”. Nos casos estudados por mim, vários chefes dos grupos disseram ter aprendido com o avô materno, com o irmão da mãe ou com um primo cruzado matrilinear. Considerando que, quando uma mulher contrai matrimônio, deixa a casa dos pais ou irmãos e junta-se ao marido — atitude correspondente ao padrão exogâmico de casamento naquela sociedade —, a aproximação de crianças com o universo de parentes maternos muitas vezes se dava por essas outras formas de socialização que não se restringiam às estabelecidas na residência dos pais.

Assim, as crianças podiam viver com seus xarás ou com avós maternos, que os solicitavam para que ajudassem nas tarefas domésticas ou nos rebanhos de cabras (Webster, 2009, p. 87). Outras vezes, quando houvesse divórcio, a mulher levava consigo os filhos. O caso do Venâncio Mbande nos mostrou a migração para a casa dos parentes maternos provocada por tensões relativas à sucessão na linhagem paterna. Tais elementos que justificam esse tipo de circulação de pessoas ainda persistem, mas com uma intensidade muito menor do que quando Webster os observou. Atualmente, como mostrei, podemos averiguar uma mudança da tendência mencionada acima.

A transmissão do saber tocar permanece intergeracional, mas com ênfase no aprendizado pela linha patrilinear. Esse fenômeno pode ser explicado pelas mudanças políticas e sociais vivenciadas naquela área (muitas delas provocadas pela guerra civil) que afetaram padrões de residência e circulação, contexto que favoreceu outras formas de organização social. As pressões cada vez mais acentuadas por estudo e trabalhos remunerados certamente desempenham um papel fundamental nesse sentido; tampouco a centralidade das relações no interior de famílias nucleares pode ser descartada na compreensão desse binômio (pai e filh(a)) recente que caracteriza a transmissão dos conhecimentos relacionados às *timbila*.

O recrutamento de músicos pelos régulos não se restringia a determinados grupos de parentes que transmitiam, de uma geração a outra, seus complexos ensinamentos sobre como tocar *timbila*. Aos régulos interessava muito mais expandir seu prestígio no território e agregar o máximo de gente que conseguiam sob sua tutela. O padrão do recrutamento de integrantes para os agrupamentos, tanto no período colonial como atualmente, é territorial. Sua unidade efetiva, entretanto, difere-se um pouco nos dois contextos. Se, antes da independência, as orquestras se concentravam na circunscrição do régulo, após a independência os agrupamentos reúnem-se na residência do chefe do grupo. No primeiro caso, a unidade territorial era muito mais larga, pois incluía várias localidades; além disso, os músicos viviam onde o régulo vivia. No segundo, o grupo se circunscreve à localidade do chefe (um espaço muito menor do que uma circunscrição colonial), podendo incluir integrantes de outras localidades

próximas. Nos dois casos, nenhum dado indica preferências relacionadas a determinadas linhagens em relação ao recrutamento, embora a linhagem à qual pertence os chefes se torne mais representada e, consequentemente, angarie mais prestígio do que outras devido à sua posição de liderança na manutenção do agrupamento.

Numa sociedade em que as pessoas são unidas por laços de parentesco, não espanta que o aprendizado das *timbila* se conceba nesse meio. A interpretação do chefe do grupo de Canda pela via da hereditariedade revela antes a confirmação dessa assertiva do que a crença numa substância corporal transmitida por meio de linhagens. Se assim fosse, os próprios timbileiros negariam a possibilidade de outras pessoas que não compartilham laços de parentesco com timbileiros aprenderem a tocar ou a dançar *timbila*. Do mesmo modo, os autores (Munguambe, 2000; Jopela, 2006) que apontaram a questão de o aprendizado ser restrito a pessoas do sexo masculino se valeram de ideias socialmente partilhadas a respeito do assunto<sup>240</sup>. De fato, a incorporação de mulheres a agrupamentos de *timbila* se verifica muito recentemente, mas está longe de ser razoável que elas não se inseriam nos grupos por falta de habilidade ou capacidade, embora muitos timbileiros não acreditem que mulheres possam alcançar o nível de “profissionalismo” conquistado pelos homens.

A próxima seção trata da questão sobre o conteúdo das canções. Tanto Tracey (1970 [1948]) quanto Webster (2009) enfatizaram em suas análises a importância da figura do compositor. Esses autores mostraram como um agrupamento de *timbila* era respeitado especialmente por ter um importante compositor, reconhecido pela qualidade das suas letras e consequente habilidade na transmissão e em relação ao impacto das suas mensagens. Atualmente, dificilmente alguém se refere a um conhecido timbileiro atuante pela sua capacidade de compor, mas antes pelos seus conhecimentos relativos à construção do instrumento e o talento na sua execução. Seria essa uma das características do processo de autonomização em curso no que tange às *timbila*? Ou seja, estariam as *timbila* se tornando cada vez mais independentes dos vínculos que as ligavam de forma

---

240 Jopela argumenta que somente após as transformações implementadas por Venâncio Mbande cessaram no senso comum as crenças “que sempre envolveram esta arte peculiar de que só os filhos de músicos podiam sê-lo também, pois era hereditária” (2006, p. 259).

tão inconsútil à vida em sociedade? Seria o foco crescente no instrumento musical um sinal dessa mudança?

Para além de algumas respostas a essas questões, creio que a proclamação pela Unesco pode ter tido um papel importante nesse processo de redução das *timbila* a um instrumento musical. Vimos no capítulo anterior como o caráter de excepcionalidade na produção de uma *mbila* foi ressaltado no dossiê. Interessante observar, em diversas matérias jornalísticas, como o objeto da patrimonialização é tratado, quase sempre sendo reduzido somente ao instrumento<sup>241</sup>. Ainda que alguns timbileiros continuem compondo, podemos observar que os sentidos atribuídos às letras e o modo como as pessoas se relacionam com elas são completamente diferentes daqueles descritos por Tracey e Webster. Atualmente são reconhecidos como construtores de *timbila* em Zavala os seguintes timbileiros: Estêvão, Filipiane, alguns dos filhos do Venâncio Mbande e Masotchwane. Todos eles também compõem, além de incorporarem em seu *migodo* canções antigas dos aclamados Catine, Cuomocuomo, Cham-bine, entre outros. Ressalto, ainda, que embora a venda de instrumentos não seja tão frequente, ela se torna um bom contributo econômico para a unidade residencial do timbileiro<sup>242</sup>. Após essas breves reflexões, passemos à discussão seguinte.

## O problema da crítica e a importância das canções

Por que, apesar de tantos vaticínios sobre sua morte, e a despeito da “falta de apoio” do governo local e da Unesco e do desinteresse crescente dos jovens — as principais causas indicadas atualmente para explicar sua iminente extinção<sup>243</sup> —, as *timbila* continuam a existir em Zavala? É consenso entre meus interlocutores que a independência de Moçambi-

241 Para fornecer apenas um exemplo: “a *timbila*, instrumento musical que há muito deixou de pertencer ao povo chope para se tornar num artefacto cultural do mundo, afinal é considerado Património Imaterial da Humanidade pela UNESCO” (*O País*, 20 de junho de 2016, p. 23).

242 Quando realizei a pesquisa, uma *mbila* custava entre 18.000 e 20.000 meticais (cerca de 300 dólares), podendo chegar a 22.000 meticais. Identifiquei como compradores: funcionário de alto escalão do governo, pesquisadores, músicos moçambicanos e estrangeiros, entre outros. O instrumento precisa de cerca de um mês de trabalho conjunto entre duas ou três pessoas para ser finalizado. Em 2017, o governo moçambicano doou ao governo cubano uma *mbila* confeccionada em Guilundo para ser exposta no Museu da Música daquele país.

243 Jopela (2006, p. 238) afirma, por exemplo, que “as orquestras, de um modo geral, estão em decadência, por falta de incentivos, pelo pouco apreço demonstrado pelos jovens”.

que só gerou efeitos negativos para as *timbila*, pois sem uma estrutura de “apoio” dificilmente ela teria condições de continuar a ser exibida. O líder do atual grupo de Canda comentou em uma de nossas conversas<sup>244</sup> a “Frelimo destruiu quase a maior parte dos grupos”<sup>244</sup>. O régulo Nhanombe, em Inharrime, relatou sem hesitação que “a independência foi uma calamidade para as *timbila*”<sup>245</sup>. As descrições que fornecerei a seguir tentarão enfrentar essas questões. Além das dinâmicas de criação dos grupos, enfatizo que as habilidades sociais e, de certa forma, a capacidade de renovação e invenção de cada chefe foi fundamental para o maior ou menor sucesso da continuidade das *timbila* no território zavalense<sup>246</sup>.

Tracey e Zantzing (1976, p. 6-7) afirmam que, após a independência, timbileiros compositores foram chamados a produzir nova música em homenagem à Frelimo, que teria se aproveitado da reputação dos “Marimbeiros de Zavala” para propósitos políticos e nacionais<sup>247</sup>. Circulam alguns rumores — entre alguns timbileiros, mas não só — de que as *timbila* teriam sido proibidas pelo presidente Samora Machel de se exibirem em locais públicos porque os chopos teriam sido muito próximos dos portugueses. O conteúdo desses rumores contém uma mensagem segundo a qual o primeiro presidente de Moçambique estaria se vingando desse povo por terem sido tão condescendentes com o colonizador. Encontramos alguns dados que contradizem esses comentários, pelo menos em parte, pois temos informações de sua execução pública, uma delas inclusive no I Festival Nacional de Canção e Música Tradicional, descrito no capítulo 1. Lutero (1980, p. 43) afirma ter presenciado uma execução de

244 Digo atual porque, como explicou Valente, o chefe do grupo, a atual configuração não é uma continuidade da orquestra que havia no regulado de Canda. Resolveram manter o nome como homenagem àquele agrupamento.

245 No regulado Nhanombe havia uma importante orquestra de *timbila* no período colonial. Muitos dos seus integrantes pertenciam à linhagem do próprio régulo, que considerava ter motivações suficientes para mantê-los sob sua responsabilidade. Seu comentário certamente reflete a insatisfação pelas *timbila* não corresponderem mais a um dos elementos de construção de seu prestígio na zona.

246 Aqui não me refiro ao caráter de inventividade que se relaciona a aspectos de natureza artística, como produção de canções, coreografias, construção de instrumentos etc., tal como Andrew Tracey comentou em conversa que tivemos em Grahamstown em junho de 2018. Para ele, as *timbila* vão desaparecer — processo que já estaria em curso — quando os grupos pararem de compor novas canções, pois é a produção de novas letras que as mantêm vivas. Meu argumento, por outro lado, recai nas habilidades sociais que cada grupo desenvolve para manter suas *timbila* em ação, como a invenção de estratégias de convencimento de pessoas para permanecer no grupo.

247 Uma letra de *mzeno* cuja autoria é atribuída a Bernardo Romeu Simão, importante timbileiro do grupo de Nyakutowe, falecido em 2019, aborda o tema da luta de libertação nacional. Cf. anexo III.

canções revolucionárias da Frelimo por uma orquestra de *timbila* em Hoimóine no final da década de 1970.

Essas informações sugerem que existiam alguns grupos nesse período de transição que continuaram se apresentando, a despeito da inexistência da batuta dos régulos. Não foi possível saber, entretanto, quais eram as condições materiais e motivações dos seus integrantes nesses primeiros anos. Interessante observar esse movimento de reelaboração do lugar das *timbila* no imaginário nacional, ora como estando “a serviço do colonialismo”, ora como instrumento de crítica ao poder do colono e dos abusos dos régulos. Embora, como argumentei no capítulo anterior, a divulgação das *timbila* em escritos, viagens e reportagens no período colonial tenha sido fundamental para sua elevação a símbolo nacional e primeira escolha do país como ícone internacional, elas são concebidas por estudiosos moçambicanos, assim como por apreciadores da sua música, como um exemplo de crítica ao regime colonial, que se manifestava através do conteúdo das canções.

Os temas das canções de *timbila* compostas no período colonial tratavam de assuntos corriqueiros da vida na “aldeia”, como querelas em torno da sucessão de cargos políticos, casos de traição de casal, calamidades naturais (secas, cheias), roubo de animais, inveja, feitiçaria, morte, insultos a adversários de outras circunscrições, entre muitos outros<sup>248</sup>. A função social desempenhada pelas *timbila* nas ocasiões em que se apresentavam parece ter tido uma influência imensa na regulação de certos comportamentos sociais da coletividade, não só porque toda a gente da região se reunia para compartilhar a experiência de ver e ouvir os aclamados timbileiros, mas sobretudo porque a mensagem transmitida por meio de suas letras era efetivamente escutada por todos, tornando-se um mecanismo de informação, exaltação ou mesmo denúncia<sup>249</sup>. Como demonstram os autores que analisaram o conteúdo e significados de muitas dessas letras, sua narrativa nem sempre apresenta um fluxo contínuo de

---

248 Sobre o tema, ver Tracey (1949), Munguambe (2000) e Jopela (2006).

249 “De modo que — conclui Tracey — esta música coral-sinfônica, acompanhada de dança, tem papel noticioso, estético, crítico e punitivo, substituindo assim aqueles órgãos que faltam na sociedade indígena: jornal, revista, livro, tribunal, e o adro da igreja ou o pelourinho da praça” (Barradas, 1949, p. VII). Marjay (1963, p. 15) afirma que a música das *timbila*, sendo uma “tribuna satírica, ela caustica, diverte e moraliza a vida social da aldeia dos muchopes, servindo ao mesmo tempo de imprensa noticiosa, teatro de costumes e tribunal popular, este funcionando como autêntico pelourinho”.

acontecimentos, o que torna sua interpretação extremamente complexa, inclusive para quem é fluente na língua chope e conhece alguns dos episódios cantados<sup>250</sup>.

Webster discute vários dos efeitos produzidos pelas orquestras na vida coletiva daquela sociedade do final da década de 1960. Quando discute a complexidade da música chope, identificando as diversas características das *timbila*, defende que “o aspecto mais importante consiste nas letras das canções, que veiculam comentários e sanções sociais ou um chauvinismo político e territorial” (2009, p. 372-373). Como exemplificação desse ponto e reflexão de descrições que havia realizado ao longo do livro, o autor fornece esta excelente síntese:

As letras das canções são criadas a pensar num público específico. Desse modo, se uma canção é feita para ser interpretada numa celebração dentro da povoação, a letra refere-se a personalidades e acontecimentos locais. Mas as exhibições acontecem mais frequentemente em contextos em que o público vem de diferentes áreas do grupo de povoações e as letras são, portanto, um misto de elogios ao compositor, aos seus vizinhos e à povoação e, por outro lado, insultos aos membros das povoações rivais. Quando a orquestra do grupo de povoações se apresenta em público, especialmente quando a exibição ocorre na capital do régulo, as canções reflectem a união das povoações que a compõem, já que enaltecem o próprio grupo de povoações e injuriam os restantes. A orquestra que representa o regulado também interpreta canções adequadas à ocasião. Da mesma maneira, os mineiros chopos na África do Sul aproveitam os bailes de domingo nas minas para afirmarem a sua identidade étnica, lembrarem a terra de origem e provocarem jocosamente os outros grupos étnicos que ali trabalham (Webster, 2009, p. 373).

Dentre os temas dos insultos, a questão do teor crítico das canções de *timbila* parece ter uma especial atenção entre os pesquisadores. Jopela aponta que,

---

<sup>250</sup> Webster (2009, p. 378) aponta a esse respeito que “as canções são esotéricas e herméticas. Para quem esteja de fora, as letras são incompreensíveis e são precisas explicações detalhadas por parte dos intérpretes ou do compositor para que façam sentido. Raramente desenvolvem um mesmo tema ao longo de todo o poema, fazendo lembrar ‘o fluir da consciência’”.

entre os vários temas abordados nas composições das *timbila*, sobressai, sem dúvida, a crítica aos que não cumprem com os seus deveres. É que nem mesmo as autoridades escapam à incisiva e contundente poesia satírica dos compositores chopos. Por estranho que possa parecer, todos aceitam de bom grado as falhas que se lhes apontam (Jopela, 2006, p. 97).

Esse aparente paradoxo apontado pelo autor refere-se, a meu ver, à crítica institucionalizada em relação a determinadas condutas dos chefes, os régulos. Como demonstrado por Evans-Pritchard e Fortes (1980 [1940]), um dirigente africano não é uma pessoa que pode simplesmente impor seus desejos, pois ele é o eixo das relações políticas, a encarnação dos valores essenciais da sociedade, e deve agir no interesse da ordem social. Nesse sentido, a crítica mais ácida de uma canção de *timbila* em relação a atitudes de um régulo ou outra autoridade local não é interpretada por este como uma afronta pessoal, mas antes como uma observação socialmente aprovada por seus súditos a respeito de certos acontecimentos não apreciados pela coletividade. Passo a um exemplo que tornará mais compreensível esse argumento.

Um episódio se tornou célebre no início da década de 1970, devido a um filme realizado pelo etnomusicólogo sul-africano Andrew Tracey e o documentarista norte-americano Gei Zantzinger. Trata-se de uma cena de cerca de seis minutos em que o subchefe de Banguza (da linhagem Lihlanga) dança *makhara* no espaço entre os dançarinos e os tocadores, apesar de a letra do *mzeno* explorar um acontecimento passado que narra a substituição da chefatura daquela localidade provocada pela administração portuguesa em Quissico; esta teria optado por entregar nas mãos de uma outra linhagem a autoridade que era direito dos Lihlanga pelo costume. Contam que o chefe deposto teria matado o escolhido pelos portugueses e procurado outros chefes da região e a própria administração para demandar sua reintegração no cargo. Essas atitudes, entretanto, foram reprovadas por todos, permanecendo a autoridade principal (aquele escolhida pelos portugueses) com a linhagem Mbdumana.

O subchefe que dançava no filme pertenceria aos Lihlanga, cujo chefe tinha sido deposto pelos portugueses. A letra composta por Sathanyane

Bokiso é uma sátira ao comportamento do chefe Lihlanga, mas, apesar do deboche cantado, aquele que poderia ficar insatisfeito pelo insulto a seus familiares, teria gostado da música, retribuindo com a dança que se pode apreciar no vídeo. Valeriano, do grupo de Zandamela, conversou comigo sobre esse episódio mais de uma vez. Ele adorava ver os dois filmes gravados naquela época (o outro foi gravado no regulado de Canda), esta cena narrada em especial. Dizia que, diferentemente do que se poderia pensar atualmente sobre uma possível repreensão das autoridades ao julgamento dos timbileiros, eles se sentiam lisonjeados por serem lembrados nas canções. Parecia valer a lógica “falem mal, mas falem de mim”. Outras pessoas me explicaram que a afronta seria nunca abordar episódios importantes do regulado, pois se tratava de aumento do prestígio ser evocado pela criatividade dos famosos compositores.

O constrangimento provocado pelos timbileiros ao régulo ao apontar comportamentos desaprovados pela coletividade pode também ser lido menos como um desacato à autoridade, que corresponderia a uma ameaça ao poder instituído, mas como uma espécie de rebelião no interior de uma ordem social estabelecida, aos moldes da elaboração de Gluckman (2011 [1963]) sobre os rituais de rebelião. Os rituais que aparentemente expressam protestos contra a ordem social são, na realidade, contribuições para sua manutenção. A crítica contida nas canções de *timbila* a autoridades em certas cerimônias, encontros ou eventos não perturbava a organização social dos regulados, pelo contrário: reforçava sua estrutura. Nesse sentido, o régulo não tinha motivos para se preocupar pois, “na vida política africana, os homens eram rebeldes, jamais revolucionários” (2011, p. 23).

Talvez o teor crítico que mais é enfatizado pelos intelectuais moçambicanos se refira às atrocidades infligidas especificamente pelo governo colonial. Assim, como coloca Jopela (2006, p. 9), as “canções criticam (...) o trabalho forçado (xibalo), a palmatória e todas as formas de opressão perpetradas pelo regime”. Wane (2010, p. 59) explica que isso era possível devido à “liberdade de expressão” usufruída pelos compositores para “criticar os abusos de autoridade”. Embora essa dita liberdade seja frequentemente entendida como uma característica intrínseca do processo criativo das *timbila* ainda hoje, não faltaram afirmações dos timbileiros a

respeito de um certo controle prévio praticado pela Repartição de Cultura da administração distrital em relação ao conteúdo das letras a serem interpretadas em eventos políticos. Descreverei uma situação que ajudará a compreender esse aspecto.

O chefe de um dos grupos formados mais recentemente me contou sobre uma música criada por ele na ocasião de uma viagem para a França, em 2012, para apresentarem no âmbito do evento chamado “Rituais da Terra” na sala de concertos do *Cité de la Musique* em Paris<sup>251</sup>. Quando estavam em Maputo, antes de partirem para a Europa, foram comunicados por membros da organização que cada integrante do grupo receberia 100 euros pela viagem<sup>252</sup>. Aquilo lhe provocou uma revolta tão grande que quis desistir de partir; não era possível viajarem para Europa e receberem somente aquela quantia pela apresentação... O que lhe dissuadiu da ideia foi lembrar o valor que já tinham despendido (provavelmente o próprio projeto ou mesmo o Ministério da Cultura, que teria apoiado a iniciativa) com a emissão dos passaportes e uma dura “ameaça” proferida por uma das responsáveis pela organização da viagem. A dor causada pela situação o motivou a criar uma canção que narra o sofrimento causado pelo tratamento recebido.

Na primeira estrofe deste *mzeno*, o compositor narra que as crianças do grupo estão sobrevoando o espaço para dançar *timbila*. As crianças serão mortas de graça e voltarão sem um centavo. Na segunda, diz que os chefes estão berrando por ouvir o filho da família Madjendje reclamar; quando berram, alegam que ele não faz bem por reclamar. A terceira estrofe diz que frequentemente brancos e negros vão à sua casa. Pede ajuda ao Presidente da República porque estão a dançar de graça; nem um sabão recebem para lavar a roupa. Na quarta e última estrofe exorta: “diga aos brancos e aos outros líderes para nos pagarem bem, porque não é por sermos timbileiros que não temos visão, não somos analfabetos”.

251 Não pude averiguar como ocorreu a seleção desse grupo. Aparentemente, os responsáveis pelo recrutamento dos quatro grupos moçambicanos (além das *timbila*, dois grupos da província de Tete, incluindo uma orquestra de flautas *nyanga* e um grupo de *xigubo*) que participaram do evento na França eram integrantes de um projeto chamado hOUVE, sobre o qual tampouco consegui obter maiores informações. Uma matéria de jornal explica que “o projecto hOUVE foi criado em 2007, com o objectivo de apoiar a preservação do Património Cultural de Moçambique, trabalhar com/e para artistas tradicionais e apoiar directamente as comunidades que vivem em grandes dificuldades” (Fonte: <http://guinevereuniversidade.blogspot.com/2012/04/danca-e-musica-tradicional-mocambicanas.html>. Acesso em 05/10/2019).

252 Na altura, segundo ele, um euro equivalia a 37 meticais.

“Essa música até me fez perder direito de atuar no palco aqui [em Moçambique]”, disse Cremildo, quem escreveu a letra. Contou-me que, em 2014, quando o Presidente Guebuza faria uma visita de despedida (seu mandato presidencial estava no fim) à província de Inhambane, o grupo de Chizoho foi convidado para se apresentar na ocasião. Os técnicos da Repartição de Cultura pediram que ele escrevesse a letra da música que tocaria, então ele escreveu esse *mzeno*. Quando viram o teor da crítica, pediram para que escolhesse outra. Sentindo-se ofendido, respondeu que já tinha perdido o direito de receber algo para tocar, mas não gostaria de perder de “liberdade de expressão”. Disseram que se não mudasse a música, automaticamente perderia o direito de atuar. Como negou, chamaram outro grupo, o de Muane.

O sabão contido na letra é uma referência à carência ampla de oferta dos materiais mais básicos para os grupos quando são convidados para participar de algum evento<sup>253</sup>. Não se trata necessariamente do episódio da França. Além da alimentação, a maior reclamação dos integrantes dos grupos quando se ausentam de casa por mais de dois dias para tocar e dançar *timbila* é não poder lavarem condignamente a roupa com a qual se apresentaram; dificilmente possuem vestimentas “reserva”. Alguns me relataram que suas esposas reclamam muito quando eles voltam para casa com toda a roupa suja e elas precisam custear o sabão que deveria ser fornecido pelos anfitriões do evento.

Cremildo explicou que o objetivo maior da criação de “canções de crítica” não é simplesmente criticar, senão inspirar-se num sentimento de dor para produzir música. Esse, aliás, foi um tópico bastante abordado por meus interlocutores quando conversávamos sobre inspiração. Muitos me explicaram, à semelhança dessa perspectiva do Cremildo, que *timbila* “nada tem a ver com essa política de hoje em dia”, que os líderes da atualidade não entendem a motivação da crítica que fazem. “A inspiração dos temas musicais vem do coração”, disse certa vez Masochwane, chefe do grupo de Nyakutowe. A aparente simplicidade dessa assertiva oculta processos de composição bastante complexos. As profundas transformações ocorridas com as *timbila* desde pelo menos a década de 1940 — para me

---

253 No fundo, se trata da carência material generalizada em várias dimensões da vida.

concentrar no período do episódio narrado no início deste capítulo — são sentidas sobretudo por aqueles que compõem.

Muitos comentaram um aspecto que me parece central para a compreensão da mudança das dinâmicas relativas às *timbila* e que se refletem nesse cenário atual: a perda do impacto das letras na vida coletiva, inclusive em cerimônias tradicionais, em que presumivelmente as pessoas estariam mais próximas dos tocadores e prestariam mais atenção nas mensagens por eles elaboradas. Nesse sentido, é como se as *timbila* também tivessem perdido o poder de regular certas esferas da vida em sociedade. Consequentemente, nesse processo foram os compositores quem perderam sua posição de poder, pois eram os principais gestores da informação, quem escolhia e manipulava o conteúdo da informação (Webster, 2009, p. 378) a depender das causas e das pessoas que com elas se beneficiariam ou seriam por elas ridicularizadas.

## Apontamentos Finais

Em 30 de agosto de 1972, o jornal *Notícias* publicou um artigo de António Rita-Ferreira intitulado “A música chope em vias de extinção”. Na primeira parte do texto, o autor elogia a realização de um “festival de folclore chope” nos últimos dias 26 e 27 de agosto por iniciativa do administrador do Concelho de Zavala e patrocinado pelo Centro de Informação e Turismo. Descreve ter participado da apresentação as orquestras de Banguza, Zavala, Canda, Zandamela, Chambula, Quissico, Nhacutou, Guilundo e Mavila, sendo selecionados pelo júri apenas três delas, que se exibiram no dia seguinte: Mavila, Zavala e Nhacutou<sup>254</sup>. “Com bastante dificuldade”, o júri atribuiu o primeiro lugar à orquestra de Mavila, e o segundo à de Zavala<sup>255</sup>. Rita-Ferreira deixou pistas ao leitor de que esse resultado teria sido produzido pelo “nível superior que os célebres maestros Chambini e Catini conseguiram imprimir aos conjuntos que dirigiam” (*Notícias*, 30 de agosto de 1972, capa).

Reafirma, na segunda parte do texto, que o festival foi um grande sucesso, tendo como público muitos europeus, dentre os quais podiam ser vistos

254 Segundo a notícia, o júri era composto por um padre de Zavala chamado Alexandre, pelo maestro Gavino, por quatro antigos compositores e músicos de *timbila* (não especifica de quais regiões) e por ele próprio, Rita-Ferreira.

255 Muito possivelmente Zavala é utilizada aqui como sinônimo de Zavalene.

“personalidades de destaque na nossa capital”, além de “milhares de chopes” que assistiam inquietos, dos seus lugares, os movimentos da dança das *timbila*. Passa, então, a lamentar a situação deplorável a que se encontrava, na sua opinião, a “música chope”. Tenta conjecturar quem seriam os culpados pela sua decadência e sugere ações que poderiam ser apoiadas em prol da sua salvação. Transcrevo a seguir um longo trecho selecionado que manifesta o teor e a dimensão de parte do problema que tratei neste capítulo:

O que se passou em Quissico constitui um exemplo magnífico do que podem e devem fazer as nossas autoridades administrativas em benefício da preservação dos valores culturais africanos. [...] Foi, espontaneamente [*sic*], ao encontro da esperança que há tanto tempo acalentamos da realização de um festival anual da música chope, festival que distinguisse e premiasse as produções inéditas dos compositores e as melhores execuções de músicos, dançarinos [...]. Porque, a não enveredarmos por essas e outras iniciativas que viessem preservar a música chope, receamos bem que esteja condenada à irremediável extinção. A maioria dos músicos idosos na sua quase totalidade, nem cuidado revelam pelos seus instrumentos onde se vêem teclas partidas unidas por arames, ressoadores de lata, baquetas onde a borracha virgem foi substituída por farrapos de plástico etc.

Algumas orquestras que outrora constituíam o orgulho de cada régulo, celebrando investiduras e outros acontecimentos importantes da vida tribal – algumas orquestras, repetimos, tiveram que ser reconstituídas por se haver verificado pura e simplesmente o seu desaparecimento. [...]

A quem se deve atribuir a culpa por este estado de decadência a que chegou o ngodo, esse espantoso conjunto de poesia social, de canções, de músicas, de bailados, cuja fama atravessou fronteiras e que foi justamente considerado, por reputados musicólogos estrangeiros, uma das mais altas expressões artísticas dos povos africanos? [...]

A salvação do que resta da arte das *timbilas* exige um esforço combinado e intenso dos serviços provinciais interessados, dos governos de distrito, das autoridades gentílicas e administrativas, dos professores de posto escolar etc. Não pode deixar de se mobilizar a

colaboração desses musicólogos de projecção mundial que são Hugh Tracey e seu filho Andrew que tanto estudo lhe tem dedicado. [...] E caso não se consiga realizar tal esforço apenas nos resta entoar um réquiem pela outrora famosa música chope.

Essa matéria, escrita somente três anos antes da independência de Moçambique, poderia muito bem ter sido escrita neste momento sobre o festival *M'saho* — que, aliás, continua ocorrendo anualmente durante dois dias no último final de semana do mês de agosto —, obviamente com alterações de alguns poucos termos que se tornaram obsoletos. As projeções do texto são sintomáticas do período de transição no qual ele se insere. Um dos apoiadores incontestáveis das *timbila* que eram executadas no governo colonial, Rita-Ferreira demonstra, com suas palavras, um certo saudosismo prévio em relação ao fim do que teriam sido os tempos áureos daquela música.

O egocentrismo desse tipo de previsões não considerou que as “soluções” para o problema (se é que ele de fato tenha existido um problema a ser solucionado) da falta de apoio, do envelhecimento dos músicos, da precariedade dos instrumentos etc. poderiam surgir dos próprios timbileiros. A base social que permitiu a continuidade das *timbila*, ou seja, os padrões de organização nativa não foram ponderados como os meios mais efetivos de recriação da prática cultural. Meus dados indicaram que certos timbileiros, providos de suas redes de relação construídas, entre outras coisas, pela sua habilidade de liderança e organização, foram os principais mantenedores das *timbila* em Zavala.

A via analítica pelos ciclos de vida dos grupos é muito produtiva. Diante dos exemplos analisados no decorrer deste capítulo, podemos observar que, apesar das diversas mudanças estruturantes na sua configuração e função sociais, os agrupamentos de *timbila* permanecem em atividade. Se analisarmos com cuidado suas dinâmicas sociais, perceberemos que a trajetória dos grupos é parte de um fluxo contínuo que computa muitos desaparecimentos, mas também engloba forças internas condutoras de novos grupos, nascidos ou não da cisão de outros já existentes.

A regra de transmissão “de pai para filho”, longe de ser uma constante na história das *timbila*, parece ser uma construção bastante recente,

consolidando-se a partir do momento em que a criação e a organização dos grupos são centradas em um chefe que tem em sua rede de parentesco mais próxima a fonte da sua segurança. Os filhos devem lealdade ao pai e não se ausentam de casa por longos períodos “de qualquer maneira”, mas após longas e estratégicas negociações. Os pais, em geral, querem o melhor para os filhos e, se tiverem oportunidade de enviá-los à universidade, dificilmente os manterão em casa em nome das *timbila*. O chefe do grupo possui habilidades sociais suficientes para recrutar membros do seu círculo parental mais estreito, tendo nas vicinalidades, para utilizar mais um termo de Webster (2009), sua maior fonte de cooperação.

A viagem do grupo de Chizoho para a França, assim como a realizada pelo grupo de Zandamela em 2007 para se apresentar no âmbito do *Festival de l’Imaginaire*, promovido pela *Maison des Cultures du Monde*<sup>256</sup>, são reflexo do processo de patrimonialização, pois suas participações se deram no contexto de exibição de bens culturais “patrimônios da humanidade”. Curioso que a inspiração para Cremildo criar sua composição surge de uma forte dor sentida no contexto de viagem. Essa também foi a motivação para a composição de Catine composta na viagem a Lisboa descrita no início deste capítulo. Guardadas as grandes e devidas diferenças e distâncias entre esses dois episódios, destaco as precariedades alertadas por Cremildo que ultrapassam seu posicionamento pessoal.

A potente imagem contida no trecho da letra que afirma terem visão, não serem analfabetos, remete à condição de indígenas a que pertenciam os timbileiros na época do Catine. Completamente desprovidos de sua humanidade aos olhos dos portugueses — embora fossem considerados exímios músicos —, a orquestra levada a Lisboa simplesmente obedecia a ordens ao embarcar para a metrópole. Hoje os timbileiros reclamam pela inclusão do seu tratamento como músicos (inclusive recebendo receitas como profissionais), e não como seres que estão à mercê das demandas políticas alheias. Comparam as condições atuais promovidas pelo governo da Frelimo com as que tinham para tocar e dançar no período colonial

---

256 A *Maison des Culture du Monde* é uma ONG francesa vinculada ao Centro Francês do Patrimônio Cultural Imaterial e se dedica à promoção de atividades de divulgação e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

(na ocasião dos festivais, como o abordado por Rita-Ferreira na reportagem acima), sugerindo que essas eram melhores. “Nos tempos”, como se referem ao período antes da independência, pelo menos tinham comida, bebida e... sabão para lavar a roupa.

Por fim, remeto a uma questão que vem sendo abordada em capítulos anteriores a respeito da classificação das *timbila* como dança. Mais uma vez essa hipótese parece ter bases sólidas para se confirmar. Considerando o contexto discutido a respeito das mudanças na dinâmica social que produziram uma paulatina perda de foco nas letras das canções, possivelmente o aspecto da dança teve seu papel ampliado nas apresentações. Refiro-me não só às cerimônias e demais exhibições a que os grupos são chamados para atuar, mas também no *M’saho*, o festival das *timbila* por excelência. Os poucos microfones disponibilizados para tornar o som audível ao público são dedicados aos instrumentos. Os timbaleiros cantam, mas quase ninguém pode ouvir. Consequentemente, as atenções recaem em grande medida nos dançarinos, que inclusive são mais visíveis pela plateia por se posicionarem fora da cobertura de cimento construída no miradouro de Quissico. Continuarei essa discussão no próximo capítulo, que tratará especificamente desse festival.